L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JUIN-JUILLET 1988 ■ N°s 349-50

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1[er] janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	215 F	250 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	240 F	290 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	60 F PORT INCLUS 8 F	60 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	360 F	500 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 3[e] TRIMESTRE 1988

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : E 410

Editorial

De l'unité perdue...

De plus en plus, aujourd'hui, on oppose Education et Formation. Inquiétante dichotomie... N'est-ce point là encore "la faute à Voltaire" aussi bien qu'à Diderot ? Lesquels, oublieux de la mémorable sentence de Montaigne : "Enseigner un enfant n'est pas emplir un vase, mais allumer un feu", dénonçaient l'éducation de leur temps, qu'ils jugeaient par trop désintéressée et aristocratique... Pour ces hommes dits "des Lumières", une telle éducation avait le tort de donner le pas à l'initiation sur l'information. Ils ont été entendus ! Probablement bien au-delà de leurs espérances : depuis le dix-huitième siècle, la part initiatique de l'éducation n'a cessé de reculer, le divorce entre savoir et être est toujours plus prononcé...

En effet, de quoi est-il question aujourd'hui si ce n'est — pour l'essentiel — de fournir à nos élèves des connaissances qui ne pourront jamais que les asservir à leurs futures fonctions ? Les disciplines favorisant le développement de l'aptitude à "être", de l'aptitude au bonheur, sont réduites à la portion congrue — sinon totalement évacuées par nos nouveaux barbares... L'unité de l'être ne devrait-elle pas constituer le cœur de toute évaluation de l'élève : notions d'intégration, de cohérence, de coordination, d'équilibre, de lié vocal, gestuel, etc. Dans la perspective d'un nouvel humanisme, ne serait-ce pas à retrouver cette unité perdue que devra tendre toute nouvelle réforme ?

Francis B. Cousté

44e Année JUIN-JUILLET 1988 nos 349/50

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Gabriel Pierné à la tête des Concerts Colonne au Châtelet vers 1930.

Gabriel Pierné dirigea cet orchestre de 1904 à 1932, d'abord en tant que suppléant d'Edouard Colonne, puis à partir de 1910, à la mort de Colonne, comme Président Chef d'Orchestre. Cette Association, fondée en 1873 sous le nom de *"Concert National"* et installée à l'Odéon, devint l'année suivante *"l'Association Artistique"*, se transporta au Châtelet et prit le nom de *"Concerts du Châtelet"*, puis de **"Concerts Colonne"** du nom de son fondateur.

Durant la première guerre mondiale, les Concerts Colonne et Lamoureux fusionnèrent, puis reprirent leur autonomie dès octobre 1919.

Le rôle de Pierné à la tête des concerts du Châtelet, pendant près de trente ans fut déterminant. Poursuivant d'ailleurs le même but qu'Edouard Colonne qui avait œuvré pour promouvoir la musique française et en particulier Berlioz, Pierné a laissé le souvenir d'un chef aussi bienveillant que prestigieux, aimé de son public comme de ses musiciens. Il créa de nombreuses partitions considérées aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre confirmés et excellait dans la musique impressionniste, les œuvres de Debussy en particulier.

Lors d'un des derniers concerts donnés à Colonne sous sa baguette, le 13 février 1932, son *Divertissement sur un thème pastoral* connut un très vif succès, portant la dédicace suivante : "A mes chers amis et collaborateurs, aux artistes de l'orchestre des Concerts Colonne".

Paul Paray, puis Charles Münch et Pierre Dervaux succédèrent à Edouard Colonne et à Gabriel Pierné à la tête de ce prestigieux orchestre.

Francine Maillard

"A LA RECHERCHE DE DEBUSSY"

au Lycée Lamartine

Vous savez bien que le choix d'enseigner dans l'Education Nationale, pour un musicien, correspond, en général à la conviction profonde que tous les enfants ont droit à accéder à la musique, à y puiser les germes de la joie et à s'y révéler. Malheureusement nous nous heurtons généralement à des structures paralysantes et des incompréhensions humaines.

Pourtant **le Lycée Lamartine** offre un milieu privilégié puisqu'il est un des deux seuls à proposer, à Paris, en collaboration avec le CNR, la préparation du Bac F11 dans des classes à horaire aménagé.

Nous avons donc profité de la présence de ces adolescents motivés, formés et enthousiastes, ainsi que de nombreux professeurs de disciplines générales conscients de la valeur d'une initiation artistique, pour tenter de sensibiliser l'ensemble de l'établissement (élèves, enseignants, administratifs) à **l'univers de Debussy.** Ainsi, dans le cadre d'un Projet d'Action Educative (P.A.E.) avons-nous rassemblé, sur ce thème, activités et recherches tant musicales, qu'historiques, plastiques ou littéraires.

Depuis le début de l'année scolaire, plusieurs centaines de nos élèves cheminent, avec leurs professeurs et souvent leurs parents "à la recherche de Debussy".

Des études sont menées pendant les cours sur son œuvre, ses poètes d'élection (Malharmé, Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck) et ses peintres familiers (les "Impressionnistes", les "Nabis"...), des visites ont révélé les tendances picturales ou architecturales de l'époque (Théâtre des Champs-Elysées, Musée d'Orsay...) et deux brochures, déjà, rendent compte de ces investigations et présentent des analyses, commentaires, réflexions et illustrations.

Par ailleurs, des manifestations exceptionnelles rythment cette année scolaire : trois journées d'auditions discographiques (réunissant chacune environ 500 auditeurs), l'audition analysée et commentée devant notre public du quatuor, par le *Quatuor Margaud,* une Conférence de *François Lesure* sur l'Edition critique Debussy qu'il dirige actuellement et, récemment, une causerie d'*Irène Joachim* nimbée des secrets et rêves de Mélisande.

Enfin, dans le Foyer-Théâtre du Lycée un premier concert a permis aux parents et familiers d'entendre des élèves du lycée (inscrits ou non au C.N.R.) dans un programme "autour de Debussy" et le **16 mai dernier**, à la **Salle Rossini**, en séance de clôture une soirée Debussy réunissait élèves (musiciens et danseurs), professeurs et même... directeurs du C.N.R. (Jacques Taddeï et Alain Jacquon).

Entreprise délicate et merveilleuse que de tenter ainsi de dévoiler au plus grand nombre une œuvre difficile et profonde, mais elle constitue un lien vivant entre tous, un partage, l'occasion de devenir par l'intercession d'un enchanteur, plus proches de nos élèves. Plus à l'écoute...

Pierrette Germain David
Anne Chevalier Boser

La Semaine des Arts en Musique



Sélectionnés pour la qualité de leur travail mené tout au long de l'année sous la direction de leurs maîtres et professeurs, des centaines d'écoliers et d'élèves parisiens se sont produits sur la scène des Amandiers de Paris (20[e]) pour chanter, danser et jouer.

La jeunesse des écoles, des collèges et des lycées parisiens nous a offert dans le cadre de la Semaine des Arts au Théâtre des Amandiers, un ensemble de quatre concerts. Ces concerts, que l'action culturelle du Rectorat de Paris et la Direction des Affaires Scolaires de la Ville de Paris, ont suscités et aidés se voulaient un panorama sinon exhaustif, du moins représentatif des pratiques musicales scolaires très différenciées, mises en œuvre actuellement par les enseignants spécialisés en éducation musicale, professeurs à la Ville de Paris et professeurs des lycées et collèges, mais aussi par les enseignants de l'école élémentaire dont le statut de généraliste n'émousse nullement le goût voire le talent pour l'expression artistique.

Ces concerts n'auraient pu avoir lieu sans la bienveillance active de l'administration, à quelque niveau qu'elle se situe, et l'indispensable travail de coordination de la conseillère pédagogique. Il n'est pas possible de présenter ces concerts sans les placer sous le signe des deux grands courants (très évidents au cours de ces manifestations) qui, à l'avenir, se développeront vraisemblablement : **l'orchestre d'établissement et l'opéra pour enfants.**

L'orchestre d'établissement, fort rare, ces dernières années, se multiplie. Il rassemble tous les instruments, tous les instrumentistes jeunes et adultes, parents d'élèves et enseignants, d'un établissement. Les flûtistes à bec qui, la plupart du temps, en constituent le noyau, sont formés par le professeur d'éducation musicale au sein de l'établissement.

L'orchestre représente l'établissement, il en est l'image de marque à l'extérieur, (échanges, concerts extérieurs).

Il se reforme chaque année : son répertoire est donc annuel et se nourrit d'arrangements habilement écrits par le professeur-chef d'orchestre. L'éclectisme est de rigueur : musiques classique, populaire et de variété.

Les orchestres des **collèges Paul Bourget et Claude Debussy** sont représentatifs de ce courant.

Faire de la musique instrumentale ne signifie pas interdire le chant ; un chœur, voire la danse, s'adjoint naturellement à l'orchestre, dans de **grands concerts spectacles.** Il ne manque plus que les décors et les costumes, pour aboutir à l'ambitieuse représentation d'**opéra.** L'ensemble des **lycées et collèges Camille Sée et Voltaire** ont travaillé dans cette voie.

Si le premier axe de la rénovation passe par la création d'ensembles instrumentaux, le second peut se résumer par la dénomination hâtive mais désormais d'usage, d'opéra pour enfants. En fait d'opéra, ce sont plutôt des *cantates* chants entrecoupés de poèmes sans représentation, la musique instrumentale accompagnant les chants étant exécutée par des adultes professionnels. C'est à cette catégorie qu'appartient ce petit chef-d'œuvre si jeune et déjà classique : **L'Enfant Musique** de *Roger Calmel.*

Souvent aussi, l'opéra pour enfants est un *conte musical* : des protagonistes ou récitants enfants ou adultes, des instrumentistes professionnels, un chœur d'enfants et une dramatisation représentée : **La Streghe** de *Jean Louis Petit,* au climat onirique si particulier, appartient à ce groupe.

Et enfin, surtout à l'école primaire, on voit se développer ce qu'il conviendrait d'appeler *l'opéra d'enfants* car le groupe enfantin est souvent le créateur du scénario, des dialogues, voire des mélodies, et évidemment acteur de l'œuvre ainsi créée avec l'aide d'une équipe d'enseignants fort compétente et motivée.

Lorsqu'une institutrice, s'entoure d'un compositeur, d'une conteuse, et des professeurs de musique et d'arts plastiques de **l'école de la rue de Picpus**, utilise les *structures sonores Baschet* et une bande magnétique, c'est à du **théâtre musical** qu'elle nous invite avec sa classe de cours élémentaire 2e année.

Enfin une œuvre littéraire, surtout lorsqu'il s'agit de celle de *Jean Tardieu* qui inspire tant de musiciens, peut donner lieu à un **concert de poésies** (chantées ou dites).

Ni orchestre (bien que des instruments soient requis), ni opéra (bien que l'art vocal en soit l'enjeu), **l'école de la rue Prisse-d'Avesne** nous présente sa **chorale d'école.**

La beauté émouvante du chant collectif enrichi par la polyphonie, la pratique enthousiasmante du chant, restent, bien sûr, la base de toute éducation musicale et font souvent de la chorale l'âme de l'école en ce qu'elle fédère les effectivités, les imaginations, les talents.

"Paris, l'Ecole des Arts"

- **ORCHESTRE DU COLLEGE CLAUDE DEBUSSY (15e)**
  Coro, extrait de Water Music de G.F. Haendel. - "Nous n'irons plus au bois" de Roger Planel, orchestration de Martine Barrat. - Quintette des contrebandiers, extrait de Carmen de G. Bizet, arrangement de Marc Bacon. - Three into five, de Brian Bonsor. - Salsa Mambo de Marc Bacon.
  Direction : Martine Barrat.

- **ORCHESTRE DU COLLEGE PAUL BOURGET (13e)**
  Choral de J.S. Bach. "Hirpastay" (folklore andin), arrangement Pierre Koclejda. "Béguine", de Brian Bonsor. "Lady be good", de G. Gershwin. "Blue moon", extrait de New York, New York. Pastorale du concerto pour la nuit de Noël, A. Corelli.
  Direction : Nicole Bec.

- **CHŒUR DU LYCEE VOLTAIRE (11e)
  ET ORCHESTRE DU LYCEE CAMILLE SEE (15e)**
  Extraits d'un concert-spectacle "Hymne à la paix" - Résistance et Déportation".
  Conception et réalisation : Joëlle Aizic, Pierre Bugnon.

- **"L'ENFANT MUSIQUE"
  Conte musical pour chœur d'enfants et petit ensemble instrumental.
  Musique de Roger Calmel. Texte de Didier Rimaud.**
  Dans un monde imaginaire, un enfant se sort de situations difficiles grâce à la musique qui l'envoûte et à un âne qu'il a rencontré en chemin.
  Chœurs :
  Ecole primaire de la rue Blanche (9e).
  Ensemble instrumental du Conservatoire du 14e arr.
  Direction : Françoise Cosson.



- **"LA STREGHE" conte musical de Jean-Louis Petit.**
  Pierre et Cathy voient pousser dans leur jardin un haricot géant. En y grimpant, ils découvrent un monde extraordinaire habité par un monstre, la Streghe. Mais heureusement, tout cela n'est qu'un rêve...
  Chœurs :
  Ecole du 28 rue Jouffroy (17e), classes de Mmes Cetout, Chauvin, Rosauro et Rignault — Ecole du 132 rue d'Aubervilliers (19e), classes de Mmes Madern, Petit et Mlle Beauvoir — Ecole du 41 bis rue Lafontaine (16e), classes de Mlle Leclair, Mmes Allain et Choquet — Ecole du 11 rue Buffon (5e), classes de Mme Chapal et M. Bourdou — Collège Octave Gréard (8e), classe de Mme Viossat.
  Direction : Jean-Louis Petit.
  Mise en scène : Maurice Piau.
  Coordination : Mme Tenot, CPEM.

- **CHORALE DE L'ECOLE DU 56 RUE DE PICPUS (12e)
  Classes de CE1
  "Les messagers lumière", spectacle musical.**
  Avec le concours de : Jean-Marie Colin, compositeur.
  Conteuse : Josiane Halbwax de la Compagnie Grain de mémoire.
  Et Brigitte Rogues, professeur Ville de Paris, musique, Véronique Vareilles, professeur Ville de Paris, dessin.
  Projet mis en œuvre par : Marguerite Teillout, CPEM.

- **CHORALE DE L'ECOLE
  DE LA RUE PRISSE D'AVENNES (14e)**
  "Bergers, bergères" (Noël) - Noël Vellave - Choral de J.S. Bach, version César Geoffray - "Bonne nuit", canon de W.A. Mozart - Chœur des esclaves, extrait de la Flûte enchantée, de W.A. Mozart - Marin harmonisation, de F. Ziberlin - Das Konzert, canon.
  Direction : Nicole Infanti.

- **CHORALES DES COLLEGES
  OCTAVE GREARD (8e) Nicole Viossat,
  CONDORCET (9e) Françoise Massé.**
  "Comment parler musique", poèmes de Jean Tardieu et œuvres musicales suscitées par son œuvre. "Conversation-Sinfonietta", texte de Jean Tardieu, extraits. "L'éternel enfant", "Petite Flamme" et "Recatonpilu" de Germaine Taillefer. Etude de voix d'enfants, de H. Cliquet, Pleyel. "Chanson des usages", de J. Wiener. "Place de la Concorde", de M. Thiriet. "Dépêche-toi", de C. Harrieu. Figures (poèmes), extraits.
  Piano : Anne-Sophie Coïc et Marie-Dominique Bressot.
  Direction : Nicole Viossat.

Les Lauréats du Concours de Composition Musicale

Créé en 1986 par l'Inspection pédagogique régionale, en accord avec le Rectorat, le concours de composition musicale réservé aux professeurs de l'Académie de Versailles vient de connaître un franc succès. Son but : développer le répertoire des chorales vers une ouverture au langage musical contemporain. Ses caractéristiques : œuvre d'une dizaine de minutes pour classes de collèges de niveau moyen, à 3 voix, avec accompagnement instrumental "ouvert", réalisable avec les ressources instrumentales courantes d'un établissement scolaire, pouvant utiliser un synthétiseur ou une bande magnétique enregistrée. "L'enfant et son environnement", tel en était le thème.

Au palmarès, nous relevons avec plaisir les noms de :

- **François Gillard, professeur d'Education musicale à l'Ecole normale d'Antony** (C.A.E.M. en 70-71) pour *"Comic's Bulles".*

Le compositeur est parti des onomatopées de bandes dessinées (d'où le titre) comme support de la musique.

Le morceau est écrit en trois parties : la première, d'un esprit un peu humoristique est une succession de petites scènes sonores (la guerre, le moustique, etc.).

La seconde, plus poétique, est centrée sur l'image de bulles (syllabes avec la consonne b devenant des mots).

La troisième partie mêle les passages parlés rythmiquement, les onomatopées, et une phrase qui a un sens.

- **Paul Gontcharoff.** Agrégé d'Education musicale au Collège Gabriel Péri à Bezons pour *"4 Pièces pour Chœur et Percussion".*

Chœur : mise en œuvre la plus simple possible d'une grammaire musicale contemporaine.
Pièce 1 : "S" et murmures
Pièce 2 : Variations sur 2 notes : sol et la
Pièce 3 : Claquements de langues, consonnes
Pièce 4 : Souffle.
3 voix égales.

Percussion : groupe de 5 musiciens solfégistes dont un "vraiment" percussionniste + nombre ad libitum de musiciens, pas nécessairement solfégistes (pouvant être des choristes).
Aucune difficulté technique.
Instruments simples : maracas, tambourin, wood-block, bouteilles, pots de fleurs, outils,...

- **Jean-Marc Morin,** professeur d'Education musicale au Collège Le Parc de Villeroy (91) pour *"Bruits de mon Espace".*

Il s'agit ici d'une mini-cantate, en 1 seule partie sur un soutien littéraire (texte), le tout "enrobé" d'une bande magnétique (faite et proposée, ou que n'importe qui peut faire, s'il dispose d'un matériel suffisant pour une réalisation correcte).

Deux éléments vont se fondre : la bande (effet statique) et le bloc chœur à 3 voix mixtes et instrument de soutien (synthétiseur ou piano).

La bande est découpée en sections-secondes, seuls points de repère, avec quelques effets particuliers comme les pulsations, les "bip-bip", le gong, les "jeux électroniques", et a une durée ne pouvant excéder 10'30".

Tout le texte (support littéraire) va se greffer sur cette bande :
— des mots, des verbes qui reviennent comme un refrain : "Et c'est... *qui bat, qui bat, qui bat...*" ;
— des séquences déclamées (intérêt dramatique et théâtral) ;
— des phrases ou des effets chantés :
• par des sons déterminés (notes écrites, mini-clusters Do dièse, Ré, Mi bémol),
• par des sons à déterminer : glissandi, tenues de notes les plus hautes,
• de rythmes fixés : répétitions de "boîtes rythmiques" pendant un nombre précis de secondes,
• de rythmes à fixer : phrases-mots-syllabes par sections d'1, de 2 ou plusieurs secondes.

Tout a été écrit et prévu pour être interprété par un ensemble scolaire, avec des difficultés surmontables.

Le but pédagogique résulte au simple fait que l'oreille, éducable pour qui veut et peut l'éduquer, doit être suffisamment exercée pour tout capter.

Lors de la remise des prix le 16 mars, le concert organisé en la chapelle du Lycée Hoche de Versailles a per-

mis d'entendre un programme musical varié auquel participaient :

- le groupe instrumental **du Collège J.P. Rameau** dirigé par Monique Garnier avec Elyane Blanc, pianiste professeur d'Education musicale ;
- le groupe instrumental du **Collège Poincarré** animé par Mme Courquet ;
- le groupe choral formé :

- du **Collège Hoche** à Versailles dirigé par Mlle Babelon,
- du **Collège Rameau** dirigé par Mme Rivière,
- du **Collège Poincarré** dirigé par Mme Courquet,
- du **Collège "La Fosse aux Dames"** aux Clayes-sous-Bois dirigé par Mme Burtin,
- du **Collège L. Lumière** à Marly dirigé par Mme Boulay.

Ce regroupement choral étant dirigé par Danielle Courquet avec Mme Lesage stagiaire de C.A.P.E.S. et M. Ducros professeur au Collège d'Andrésy, pianistes.

On ne peut que se réjouir de cette manifestation dont une des conséquences et non la moindre, outre l'émulation qu'elle suscite, est de mettre en valeur l'activité musicale réelle de nombreux collègues.

"MAI DE LYON"

Les 4 et 5 mai 1988, le *Collegium Musicum de l'Université Lumière Lyon II* a donné deux concerts consacrés à la création d'œuvres des enseignants du Département de Musicologie (Manfred Kelkel : **Castalia**, Daniel Kawka : **3 pièces** pour flûte et guitare, Gérard Le Vot : **Conte du Moyen Age** pour voix d'homme et harpe, Daniel Paquette : **Chœurs franc-comtois** harmonisés ou originaux (à paraître fin 1988, disque R.E.M.).

En deuxième partie, figuraient des œuvres du XVIIIe siècle, découvertes par Daniel Paquette et restituées dans la cadre du C.E.R.M.I.N. : **Inclina Domine,** motet à voix égale et orchestre de J. Ph. Rameau, **Duos de M. Rameau, Allegro de sonate** de Galuppi, **1er air gravé, Les Pantouflettes, Grâce à tant de tromperies**, de J.J. Rousseau, 5 pièces tirées du **Manuscrit de Monsieur Balbastre de Saint-Jean de Losne** (1770) – ces solistes étant Christine Mange, Gilles Cottin, Mathilde Giraut d'Hartoy, Pierre Saby, Anne Elisabeth Tauleigne.

Orchestre et chœurs du **"DEUG Musique"** et de **"l'Animation Musicale"** dirigés par Pierre Saby, Daniel Kawka et Christiane Joennoz.

POUR INFORMATION :

Afin d'être en mesure de publier les textes des épreuves des Examens et Concours concernant :

— Baccalauréat A3 (2 sessions) ;

— Epreuve facultative (exercices d'écoute) ;

— et Capès ;

nous prions nos collègues de nous adresser les textes de la session 1988 le plus rapidement possible.

L'Education Musicale les fera paraître dès octobre 1988.

A Michel PLASSON et son Orchestre

UN SIÈCLE SUPPRIMÉ

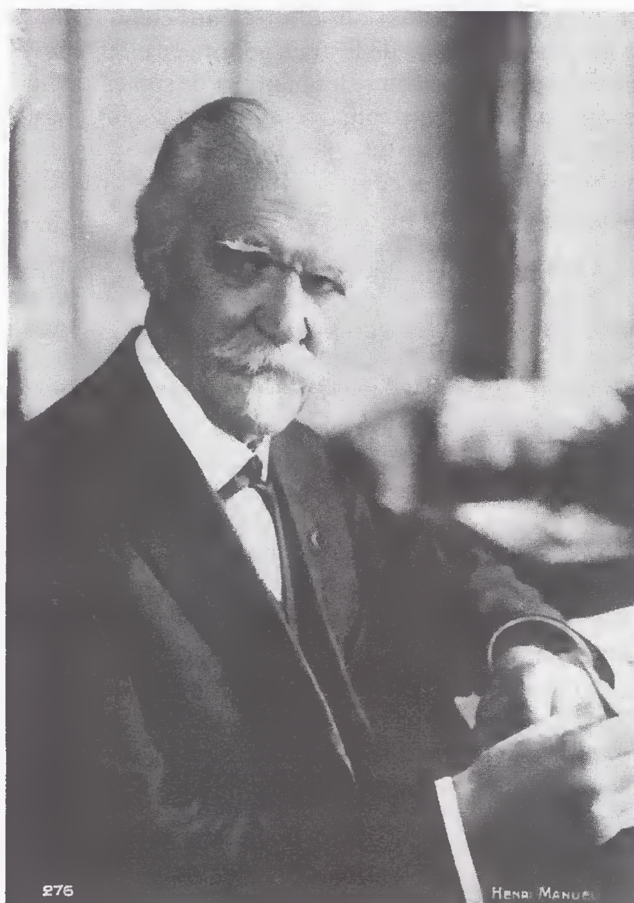
"Ainsi qu'il est impossible dans l'Histoire, de supprimer l'existence d'aucun siècle, impossible sera aussi de supprimer l'existence de Vincent d'Indy dans l'histoire de la musique de notre siècle."
Blanche Selva

Et pourtant... ! Au moment de la très heureuse redécouverte des œuvres d'Albéric Magnard, il nous semble impératif de dénoncer l'incurie la plus grave de notre siècle musical, qui révèle un véritable obscurantisme au sein des média. Il s'agit de l'ignorance où l'on tient les 105 partitions de **Vincent D'Indy**, l'un des principaux représentants de la Musique Française et Européenne.

Depuis trop longtemps, les programmes de la radio et des concerts rejettent un pan de l'histoire musicale sans lequel l'art est infirme. Les musicographes qui osent s'y intéresser sont trop rares. Et parmi les chefs d'orchestres, seuls P. Dervaux, M. Plasson et G. Prêtre auront tenté, récemment, de remonter le courant ; mais leur exemple si admirable n'est guère suivi.

Les raisons de cet ostracisme furieux ? Elles sont surtout extra-musicales. Tout a été dit sur ce maître, et surtout des erreurs, des exagérations, voire des infamies ! En 1988, on croît encore fermement en la vertu de critiquer ce vieux fou de d'Indy, cet homme borné et haïssable, ce créateur de passé, ce réactionnaire fin de siècle ! Si des journalistes se penchent sur la question, ils se servent d'ouvrages avec sincérité, mais en ne voyant pas qu'ils fourmillent d'erreurs. Et c'est en puisant dans ces sources lamentables que se perpétue scrupuleusement la "légende d'Indy" au cours des générations... Toutes les conditions sont actuellement réunies pour que les jeunes ignorent ce compositeur.

N'entendez-vous pas d'ici Berlioz, qui souffrit tant des critiques, crier de sa tombe : 'O, Ninive Injustice" ?



VINCENT D'INDY
Compositeur

Il y a 38 ans, René Dumesnil expliquait déjà les causes de ce fait rare dans l'histoire de la musique ; il disait de Vincent d'Indy : "on a fait de lui ce qu'il ne fut point, et l'on a trop souvent cherché dans sa musique ce qui n'y est pas en négligeant d'apercevoir ce qui s'y trouve". Tel est la juste explication que nous proposons au lecteur ; elle résume les conclusions que chacun pourrait tirer en travaillant au débroussaillage des documents d'époque et des témoignages.

Par amour de la musique, nous n'évoquerons pas les idées politiques et religieuses du maître, qui ne regardent que lui, et que l'on a exagéré jusqu'au ridicule ; elles ne permettent pas vraiment de mieux connaître sa musique, encore moins d'en apprécier la valeur, ainsi que le revendiquait le compositeur lui-même. Attachons-nous seulement a quelques partitions, pour éclairer un peu le vrai visage de Vincent d'Indy.

UN MAITRE DU GENRE SYMPHONIQUE

Les grands compositeurs contemporains de Vincent d'Indy reconnaissaient ou admiraient l'étendue de sa production : cet élève de Franck aborda en effet tous les genres, mais il sut en outre les marquer de son empreinte, ce qui est beaucoup plus remarquable. Nous nous contenterons d'effleurer quelques œuvres symphoniques, qui méritent à coup sûr mieux que le tartare où elles sont envoyées.

La popularité du compositeur tenait essentiellement (triste imparfait) à la réussite de la **Symphonie sur un chant montagnard français**, opus 25. Nonobstant l'oubli dont on l'accable aujourd'hui, la partition illustre le renouveau symphonique français aussi péremptoirement que la Symphonie de Franck, la Troisième de Saint-Saëns et la Symphonie en sol de Lalo. Comme le fera Bartok pour ses thèmes hongrois, d'Indy transforme un air du folklore vivarois, entendu au cours d'une randonnée dans les montagnes ardèchoises. Ce thème est exploité dans trois mouvements par une orchestration rutilante, qui rend compte de la parfaite assimilation du Traité d'Orchestration de Berlioz, dont notre compositeur est un défenseur très dur. "Nous touchons non seulement à la plus convaincante expression du génie de Vincent d'Indy, mais encore à l'une des plus hautes manifestations de la musique française" (Cortot).

Autre traversée du désert pour la **Symphonie en si bémol**, malgré le superbe enregistrement réalisé par l'Orchestre du Capitole. Moins directe que la "Cévenole", elle révèle toute la science, l'habileté de d'Indy à modifier des thèmes dans une œuvre très construite, mais qui n'étouffe ni l'inspiration ni l'émotion. "Elle occupe une place à part dans l'œuvre (du musicien) ; elle est dans le domaine symphonique comme Fervaal dans le domaine dramatique, une image frappante de la personnalité de son auteur (...). La Symphonie en si bémol peut être citée parmi les quelques rares œuvres dont la patine du temps ne fera qu'augmenter la valeur", non pas le nombre d'exécutions, dirons-nous après Albert Roussel !

Autre malédiction jetée sur la **Troisième Symphonie**, dont on ignore parfois jusqu'à l'existence. Créée aux Concerts Lamoureux en 1920 sous la direction du compositeur, et sous-titrée "brevis de bello gallico", elle évoque les "impressions produites chez lui par les événements de la guerre", et atteste la confiance avec laquelle on envisageait en 1916 (date de sa composition) le dénouement du conflit. A la création, cette symphonie est "une nouveauté beaucoup plus inédite que tant d'œuvres médiocres, nées caduques que nous entendons pour la première fois". Florent Schmitt y remarque aussi "des accouplements aimablement monstrueux de timbres réputés insociables" "un souci louable du côté extérieur", le caractère "concentré" de l'écriture. Bien qu'elle ne rivalise pas avec les précédentes, cette symphonie doit éveiller notre intérêt, parce qu'elle révèle une évolution chez d'Indy, que l'auteur ne manque pas de saluer.

Emprisonnement identique pour tous les poèmes symphoniques du maître, qui connurent tous un moment de gloire. La **Trilogie de Wallenstein** reste l'expression la plus fougueuse, la plus passionnée du musicien emporté par les 9.000 vers de Schiller, qu'il lut plusieurs fois. Bien que l'ombre de Wagner plane un peu sur ces trois ouvertures, la souplesse de l'instrumentation, la variété des rythmes et les diverses colorations de la pâte sonore s'en éloignent résolument. L'écriture du compositeur s'affinera encore plus dans **Jour d'été à la montage** (1905), où il mit tout son cœur de "vieux romantique" (expression de son ami Camille Benoît) ; il "s'en dégage un parfum de plein air si pénétrant et si réel qu'aucune autre œuvre, avant celle-ci, ne peut lui être comparée", écrira Joseph Canteloube(2). Sa relative notoriété ne doit pas nous faire oublier la beauté si simplement touchante d'**Istar**, ni celle de **Saugefleurie** ou du **Poème des Rivages**. Le dernier poème symphonique date de 1925 : c'est le **Diptyque Méditerranéen**, où jamais ne faiblit l'inspiration, composé en dehors de tout souci de Modernisme, bien que d'Indy ose s'aventurer un moment dans la zone polytonale (beau dogmatisme !).

La musique symphonique du compositeur suffit à prouver que celui-ci n'a rien du rétrograde que l'on vou lut bien décrire, mais qu'il fût moderne en son temps. Que, dans les années vingt, Stravinsky ou Ravel écrivirent des œuvres

plus audacieuses ne fait aucun doute. Mais d'Indy devait-il imiter, se fixer comme moyen d'expression des esthétiques qui ne convenaient pas à son tempérament, ne devait-il pas poursuivre sa route guidé par l'authenticité, tout en évoluant ?

LES DRAMES LYRIQUES

De tous les compositeurs étiquetés "franckistes", l'ami de Fauré est celui qui apporta le plus dans le domaine lyrique, avec Magnard. Ses œuvres dramatiques ne sont pas des sous-produits wagnériens, contrairement à ce que prétendait le sinistre Rebatet(3), mais des œuvres originales, révélant une personnalité puissante, et que nous serions heureux de voir enregistrées et représentées.

Avec **Le Chant de la Cloche** (1879-1883), notre jeune compositeur ouvre sa carrière lyrique avec une main déjà sûre ; pourtant, dès la création au Théâtre de la Monnaie, en 1886, la critique s'attaque à ce jeune avant-gardiste, lui reproche les "modulations audacieuses", les "harmonies crues", alors que trente ans après, l'œuvre passera pour "classique". Le livret, conçu par d'Indy (tradition berliozienne oblige) sur le drame de Schiller (1799) se présente comme une "légende dramatique en un prologue et sept tableaux", qui décrivent les circonstances dans lesquelles une cloche, construite de manière révolutionnaire par Maître Wilhelm, se mettra à sonner à la mort de l'artiste ; l'union entre l'œuvre et son créateur sera célébrée par un chœur exalté. Bien sûr, on y vit l'influence du Wagner des *Maîtres-Chanteurs* ; bien que cette ascendance soit réelle (et inévitable en 1883), il faut retenir que l'histoire est de Schiller, et que la partition est suffisamment solide et authentique pour avoir suscité la vocation de Ropartz ! "Des journalistes avisés louaient la maîtrise orchestrale ; certains, même, manifestaient une admiration quasi sans réserve et pleine d'espoir, semblant saluer l'auteur comme le grand maître de la musique de demain." (Canteloube). On voyait en lui le rénovateur du théâtre lyrique français.

C'est entre 1881 et 1895 que d'Indy compose **Fervaal**(5) qui n'a de wagnérien, cette fois, que le suffixe en "al" de Parsifal. Alors que le "gnome immense" projette son ombre sur toute la musique d'occident, notre musicien, que l'on pense devoir porter le flambeau de l'innovation, tend à une simplification de son orchestre, en sorte que Ravel put affirmer que "l'instrumentation de Fervaal ne doit absolument rien à Wagner". Comme Fauré dans Pénélope, d'Indy a su trier les pierres apportées par l'auteur de l'Anneau du Nibelung" à l'édifice musical et dramatique : la continuité mélodique, l'absence d'airs, et l'exploitation d'un passé légendaire... Claude Debussy défendait d'ailleurs que "l'influence de Wagner ne fut jamais réellement profonde" chez d'Indy. L'orchestration, comme toujours magnifique (remarquons l'emploi de 4 saxophones), "laisse à chaque instrument son caractère individuel selon la méthode de Berlioz et ne tend pas à se fondre en un timbre caractéristique dominant. (...) A ce point de vue spécial, c'est une des partitions les plus brillantes qu'on ait jamais écrite. (P. Dukas). Le livret (un prologue et trois actes), a été conçu par le compositeur d'après la légende suèdoise d'Axel ; Fervaal, le dernier représentant des guerriers de Cravann, tombe amoureux de la belle sarrazine Guilhen, malgré son serment de chasteté. Sa trahison étant la cause de la défaite contre les hordes ennemies, Fervaal doit être mis à mort par le druide Arfagard, symbole de l'antique religion ; mais le guerrier l'abat, pour rejoindre sa bien-aimée. Celle-ci expire dans ses bras, et le "descendant des nuées" la porte dans les hautes montagnes, où le thème du Pange Lingua annonce resplendissant, la "nouvelle Cravann", la religion à venir. La création de l'œuvre, le 12 mars 1897, honora le théâtre de la Monnaie de Bruxelles d'un de ses plus grands triomphes, qui eut un retentissement mondial.

Pour évoquer **l'Étranger** (1898-1901), qui marque une fois de plus l'évolution du langage de Vincent d'Indy, il suffit de citer l'auteur de *Pelléas* : "par deux phrases simples de lignes, d'Indy a su exprimer très clairement le personnage de **l'Étranger**. Jamais la musique moderne n'a trouvé d'expression plus profondément pieuse, plus chrétiennement charitable (...). Sans m'attarder à des questions de technique, je veux rendre hommage à la sereine bonté qui plane sur cette œuvre, à l'effort de volonté à éviter toute complication, à la hardiesse tranquille de Vincent d'Indy à aller plus loin que lui-même, à cet épanouissement qui orne d'inoubliable beauté tant de pages de **l'Étranger**". Le symbole de l'amour rédempteur, qui est le sujet principal du livret (volontairement simplifié), est le seul point commun avec l'auteur du Vaisseau Fantôme. L'essentiel reste la musique : "l'émotion purement musicale est sans mélange et la perfection de cette polyphonie, si naturelle, que les beautés sont prodiguées parmi les menus détails de la trame souple et solide... C'est le comble de l'art absolu, l'apollinienne beauté de la musique pure". (Jean Marnold).

Avant d'aborder Le chef-d'œuvre lyrique de Vincent d'Indy, rappelons que Arthur Honegger dont l'autorité et l'impartialité de la plume restent une référence, considérait comme "les plus hautes œuvres théâtrales" de cette époque : *Pelléas*, *Pénélope*, *Le Pays* (Ropartz), mais aussi **Fervall** et **La Légende de Saint-Christophe**. Ceci devrait faire réfléchir les organisateurs de concerts...

La Légende de Saint-Christophe est un drame sacré en trois actes et huit tableaux, sur un livret du compositeur, tiré de la Légende Dorée de Jacques de Voragine (XIIIe siècle). Louis Laloy sut percevoir dès la création que "la soirée du dimanche 6 juin 1920 représente une date mémorable dans l'Histoire de la Musique française et de l'Opéra". C'est le chef-d'œuvre d'un Maître, fruit magnifique d'un

travail échelonné entre 1908 et 1915 ; ce drame est à d'Indy ce que la *Tétralogie* est à Wagner et ce que les *Troyens* sont à Berlioz : l'œuvre la plus imprégnée de son âme, une vaste fresque lumineuse et grandiose où se déploie avec aisance le génie orchestrateur de l'auteur de Wallenstein. Ce monument à la Foi est le récit de l'épisode où le géant Auférus part à la recherche du roi le plus puissant, afin de le servir. Tandis qu'il portera un enfant sur ses épaules pour lui faire traverser un torrent dangereux, Auférus comprendra que cet être, d'un poids surnaturel, n'est autre que le Christ, dont il veut désormais servir le dieu : on l'appelera Christophore, le porte-Christ.

Si l'œuvre ne peut être considérée comme un oratorio, elle s'éloigne davantage encore de l'opéra. C'est bien dans les mystères du Moyen-Âge q'il faut rechercher son héritage, aux dires mêmes du compositeur. "L'émotion la plus vigoureuse soulève **la Légende de Saint-Christophe**, en projette vers le ciel la masse énorme, en agglutine les matériaux, empruntés à tout ce que la musique, depuis des siècles, peut fournir de plus solide et de plus précieux." D'Indy, comme pour résumer la musique occidentale d'inspiration religieuse, emploie aussi bien des thèmes grégoriens que des motifs tirés d'œuvres de Bach, ou de la Missa Solemnis de son cher Beethoven. "Il parcourt jusqu'aux origines, jusqu'aux catacombes, l'Histoire Musicale de la religion, de même qu'il ne craint pas, quand la situation le commande, les inventions les plus modernes de l'harmonie et de l'orchestre."

Des partitions de Vincent d'Indy, **La Légende de Saint-Christophe**(5) est la plus représentative, peut-être la plus belle. Sa redécouverte s'impose impérativement ! Elle ne doit pas, cependant, nous faire oublier les œuvres que nous avons évoquées sommairement, ni les autres, dont nous n'avons pas parlé. Car la musique de chambre (les trois quatuors, les deux trios, un sextuor superbe) et les pages de piano (le beau Poème des Montagnes, la sonate en mi) figurent également au premier plan de la production française de cette période clé, et constitueraient le sujet d'une passionnante étude.

L'ENSEIGNEMENT DE VINCENT D'INDY

"Le meilleur de ses enseignements, c'est sa vie? On ne dira jamais assez le désintéressement de cette vie, dévouée au bien de l'art. Par son caractère, son exemple, son esprit, il fût l'un des premiers éducateurs de la France actuelle", écrivit Romain Rolland au sujet de notre compositeur.

En créant la **Schola Cantorum** en 1894, Charles Bordes et Alexandre Guilmant ne se doutaient pas qu'en confiant une classe de composition à Vincent d'Indy, ce dernier allait construire une École Supérieure de Musique à partir de l'initiale École de Chant Liturgique (qui poursuivait l'œuvre de Grégoire Ier) ; le succès immédiat et l'efficacité de cette entreprise furent tels, qu'ils entraînèrent la démission du directeur de l'officiel Conservatoire, Théodore Dubois. Nous aurions pu lire dans les journaux des réactions très hostiles : la Schola semblait "révolutionnaire". Tout au moins pouvait-on la juger nouvelle, originale, par la haute qualité de l'enseignement que l'on y pratiquait, et par les activités suprascolaires qui s'y développèrent jusqu'en 1931.

Ainsi, sous l'impulsion de Vincent d'Indy, fut créé dès 1903 un *Festival Debussy* ; la redécouverte de partitions ignorées attirèrent à la Schola un public de spécialistes et de mélomanes curieux, venant parfois de l'étranger : *l'Orféo, Le Retour d'Ulysse, Le Couronnement de Popée* de Monteverdi, **Les Éléments** de Destouches, des œuvres de Rameau, Couperin, Gluck, la *Missa Solemnis* de Beethoven, etc. "Je me rappelle", racontera Paul Landormy, "toute une salle frémissante d'émotion et d'admiration, stupéfaite de tant de beauté et d'une beauté si proche, si vivante, si peu d'ordre archéologique."

Outre ce dynamisme reconnu en France et à l'étranger, la Schola produisit des musiciens aujourd'hui bien connus : Georges Auric, Edgar Varèse, Erik Satie, Turina, Jean MatiRnon, Roland-Manuel, Bohuslav Martinu, Paul le Flem... "On a prétendu paraît-il, que d'Indy nous imposait de strictes obédiences... Je ne sache pas, en tout cas, qu'il ait jamais empêché un Albéric Magnard, un Déodat de Séverac, un Albert Roussel, pour ne citer ici que des disparus, de trouver à leur guise, et de suivre des voies très différentes. J'ai comme une idée d'ailleurs qu'ils se seraient mal pliés à toute contrainte de ce genre", dira le compositeur et musicologue Gustave Samazeuilh, lui-même élève du maître. Cette école, qui répondait "aux besoins modernes", enseignait avec rigueur et science la composition, le contrepoint, l'histoire de la Musique, et la pratique des instruments. On s'émerveille devant les noms de quelques professeurs : Edouard Risler, Wanda Landowska, Louis Vierne, Le Flem, Albert Roussel, Magnard, Jeanne Bathori, Maurice Emmanuel, Alberriz...

La classe d'écriture fut très critiquée dans les années vingt par une génération de jeunes effervescents ; on ne la croyait pas à la page. L'enseignement nouveau de 1894 paraissait "démodé" trente ans après. Mais les résultats ont passés outre les polémiques. L'étude précise des grands maîtres, la connaissance approfondie des formes, et l'exercice de la composition devaient permettre l'épanouissement de l'élève, auquel d'Indy pouvait dire ensuite : "N'écoutez que vous-même", ce que certains ont pu entendre de la bouche d'olivier Messian.

Pédagogue exceptionnel, doué d'une culture très vaste, d'Indy n'eut de dogmatisme que comme moyen d'enseignement, afin de parer aux phénomènes de modes, qui pouvaient anéantir des vocations.

Dans "ce petit coin de Paris où seul l'Amour de la Musique commande", (Debussy), le maître "enseignait la perfection" avec un dévouement et un désintéressement exceptionnels, qui l'élevaient au-dessus des querelles de rue. Au-delà des attaques proférées, l'étendue du rayonnement de la Schola grandissait. Dans toute la France, d'autres scholas furent créées, non sans l'appui bienveillant du Ministre de l'Art : Nancy, Lyon, Poitiers, Saint-Jean de Luz, Valence, Reims, Saint-Etienne... La création de la triade Bordes-Guilmant-d'Indy engendra, avec son soutien, l'organisation de filiales à l'étranger : de la Belgique, la Suisse, le Luxembourg, l'Espagne, aux Etats-Unis, l'Uruguay, jusqu'en Roumanie ! (Parmi les élèves de la Schola de Paris", nous trouvons chaque année une véritable colonie roumaine").

Du 269 rue Saint-Jacques sortirent les compositeurs que nous avons cités plus haut ; mais il serait injuste d'oublier tous les organistes (G. de La Salle), les chefs de chœur, les pianistes (B. Selva, découverte par d'Indy lui-même), les clavecinistes (I. Nef), les chanteurs et les musicologues, les professeurs enfin. Il n'est pas un département en France, il n'est pas de ville où un ancien de la Schola n'ait joué un rôle dans la vie musicale locale ; il n'est pas de région où ne s'exerça l'action de cette école, qui contribua ainsi à tisser les fibres de l'Éducation Musicale française. Pas besoin d'être scholiste pour le constater.

Le Cours de Composition (qui comporte 4 tomes parus entre 1903 et 1950) a été écrit par A. Serieyx puis Guy de Lioncourt, à l'aide des notes prises en classe d'écriture par des élèves. Bien qu'il ait formé plusieurs musiciens, parmi lesquels nous nommerons Villa-Lobos (qui en tira les richesses pour ses premières symphonies), ce Cours ne présente pas que des qualités. Tout d'abord, il n'est pas de d'Indy lui-même ; ensuite, bon nombre de remarques sont en contradiction avec ses goûts et ses idées ; enfin, et surtout, il manque à ce cours les commentaires oraux du professeur, qui accompagnaient les exemples qu'il jouait sur son piano. Il faisait prendre "un nouveau relief" aux œuvres qu'il pénétrait avec sensibilité : c'était la base de sa pédagogie. "On n'apprend pas l'art dans les livres", disait-il. Il manque enfin tout l'humour de l'ami intime de Chabrier.

Le vrai d'Indy se trouve ailleurs. Arthur Honegger, qui travaillait à la classe d'orchestre du Conservatoire avec lui, racontait ce fait significatif : "Un jour, le professeur proposa à ses étudiants de diriger eux-mêmes leurs œuvres, interprétées par l'orchestre des élèves du Conservatoire. Cela a fait plus pour nous apprendre notre métier, que la lecture de tous les traités. J'en ai gardé à notre maître une gratitude sincère. C'est là qu'était la vraie figure de Vincent d'Indy, bien plus que dans ces Cours de composition rédigés par des tiers, où la raideur et l'injuste parti pris sont en opposition avec la bienveillance encourageante qu'il nous témoignait".

PRÉCISIONS ET FINAL

Le vrai d'Indy se trouve dans sa musique. On ne connaît pas l'homme parce qu'on ignore son œuvre. De lui, seules des critiques sévères, des propos abrupts retiennent l'attention : les commentaires chaleureux, les remarques laudatives sont négligées.

Parmi les erreurs courantes règne la soit-disant hostilité de V. d'Indy à l'égard des partitions de Debussy et de Ravel. Des livres en sont responsables. Si ce maître énergique et passionné défendait ses convictions avec fermeté, puisque l'on n'agissait pas autrement à cette époque, cela ne l'empêchait pas de respecter, et même de défendre des musiciens dont les esthétiques s'opposaient aux siennes.

C'est justement le cas de ces deux maîtres. Il faut savoir que d'Indy écrivit en 1902 dans *L'Occident* un article retentissant où il défendait avec ardeur Pelléas, "ouvrage, souligne L. Laloy, que la critique avait été presque unanime à condamner". L'année suivante, il organisa un "Festival Debussy", auquel participa l'auteur de Pelléas lui-même ! D'ailleurs, au cours de ses tournées dans le monde, jamais d'Indy ne perdit l'occasion de le diriger. Quant à Ravel, dont les œuvres diffèrent plus radicalement des siennes, notre musicien le fit connaître également à l'étranger.

Nonobstant cette preuve incontestable d'ouverture, Vincent d'Indy n'hésitait pas à critiquer les esthétiques modernes lorsque le snobisme et la provocation les nourrissaient. En somme, il distinguait une nuance fondamentale entre Ravel et Debussy, qu'il respectait ou aimait, et le debussysme et le ravelisme, qu'il attaquait. Car l'imitation vaut l'échec.

On ne trouve pas de dogmatisme chez ce compositeur, dont on se garde bien de ressortir l'article favorable sur Daphnis et Chloé (1914). Et l'on ignore que la beauté brutale du Sacre du Printemps ne pouvait pas lui échapper ; il note que cette partition, "d'un très grand intérêt rythmique, "révèle en Stravinsky un réel tempérament d'artiste", ce qui, sous sa plume, est un grand compliment. Faut-il redire l'admirable dévouement dont il fit preuve pour son Berlioz bien-aimé, pour Magnard, Ropartz, Chausson, Chabrier, Roussel, Dukas ?

En revanche, il réprouve totalement l'écriture de l'École

de Vienne (dont il a lu les partitions avec attention) parce qu'il ne conçoit pas la suppression d'un moyen d'expres sion infligé à la musique : — "cela me fait l'effet d'un monsieur auquel on vient de couper les deux jambes et qui s'écrie : Enfin ! me voilà délivré de mes membres inférieurs ! Désormais, je n'aurai plus jamais envie d'aller à pied".

Enfin, il n'a pas le culte de la foire et du music-hall ; son tempérament, sa sensibilité et sa formation ne pouvaient s'y prêter nullement. Cependant, dans la nouvelle génération, Honegger lui semblait être le plus doué : comment ne pas rendre hommage à cette lucidité ?

Ce qui est sûr, c'est que notre compositeur s'intéressa toute sa vie (80 ans) à la musique qui lui était contemporaine ; de Rimsky Korsakov, Wagner à Hindemith et Prokoviev ; ses discussions très franches avec son ami Ropartz et avec Jean Wiener (virulent détracteur) l'attestent. Et pour cette seule raison, nous devons respecter ses goûts et ses convictions, parce que foncièrement honnêtes, quels que soient les notres.

Pour sa haute conscience d'artiste, pour son œuvre de très grande qualité, Vincent d'Indy doit revenir à la place qu'il n'aurait jamais dû quitter. On ne supprime pas un siècle sans mauvaise conscience. Et cette réflexion de Florent Schmitt demeure tristement vraie : "Un vent d'incompréhension semble proscrire un grand musicien français sans lequel autrefois, il n'était pas de programme possible en France. En ajoutant Guy Ropartz et Witkovsky, autres musiciens français tout aussi férocement méconnus, en attendant que Fauré et Debussy y passent à leur tour, il y a là un des plus extravagants dénis de justice que la postérité, tôt ou tard, ne saurait manquer de flétrir."(6)

Stéphane Giocanti

Notes :

(1) - Nous dédions cet article à M. Plasson et son orchestre en modeste remerciement du travail considérable mené en faveur d'œuvres très belles.

(2) - Lire les articles de J. Guillemont dans l'E.M. n° 275, 276 et 278 à 283.

(3) - L. Rebatet est l'auteur d'une Histoire de la Musique dont nous déplorons le manque d'objectivité outrancier, et le goût prononcé à dénigrer les musiciens.

(4) - En 1893, Dukas écrivait à son ami d'Indy : — "Nous avons tant besoin d'un drame chanté qui nous repose un peu des compromis et des fadeurs (...) Je me réjouirai autant de l'apparition d'un drame selon mes vœux d'où qu'il vienne : à plus forte raison, vous pensez, s'il vient d'un ami..."

(5) - Lire "La Légende de Saint-Christophe", article de J. Maillard, l'E.M., n° 83, déc.1961.

(6) - Cité par Y. Hucher dans son livre "Florent Schmitt", Ed. d'Aujourd'hui, coll. "Les Introuvables", p.79.

SUPPLÉMENT aux TABLETTES de la SCHOLA

SCHOLA CANTORUM
269 — Rue Saint Jacques — 269

Trois Concerts de Musique Française Contemporaine

PREMIER CONCERT

Mardi 21 Avril 1903, à 9 Heures du Soir

Consacré aux Œuvres de Claude DEBUSSY

et donné avec le Concours de
Mademoiselle Lucienne BRÉVAL *(de l'Opéra)*
M. Ricardo VINES
et du QUATUOR PARENT
MM. A. PARENT, LOIREAU, VIEUX et BARETTI

PROGRAMME

1. **Quatuor à cordes**
   a. Animé et très décidé; *b.* Assez vif et bien rythmé; *c.* Andantino, doucement expressif; *d.* Très modéré - très mouvementé et avec passion
   Le QUATUOR PARENT.
2. **Proses Lyriques** (n° 3 ; De Fleurs)
   Mlle Lucienne BRÉVAL
   M. Claude DEBUSSY
3. **Pour le Piano**
   a. Prélude ; *b.* Sarabande ; *c.* Toccata.
   M. Ricardo VINES
4. **Chansons de Bilitis** (Pierre Louys)
   I. La flûte de Pan.
   II. La Chevelure.
   III. Le Tombeau des Naïades.
   Mlle Lucienne BRÉVAL,
   M. Claude DEBUSSY,
5. **Trois Nocturnes** *(Transcription pour 2 pianos)*
   a. Nuages ; *b.* Fêtes ; *c.* Sirènes.
   MM. Ricardo VINES et Cl. DEBUSSY.

PIANOS ERARD

PRIX DES PLACES : Parquets et Amphithéâtre 5 fr. ; Galeries 3 fr.

On se procure des Billets chez MM. DURAND, 4, *Place de la Madeleine*, LAUDY, 224, *Boulevard St-Germain* ; ALLETON, 13, *Rue Racine* ; ANDRE, 5, *Quai Voltaire* ; Aux Galeries de l'Odéon (Maison Flammarion) *et à la* SCHOLA, 269, *Rue St Jacques*.

LIRE :

* Joseph Canteloube : **Vincent d'Indy**. Coll. "Les Musiciens célèbres", Laurens, Paris, 1951.

* Léon Vallas : **Vincent d'Indy**, 2 tomes (1946 et 1950) Albin Michel. Ouvrage considérable malgré des remarques injustifiables.

* Jean et Francine Maillard : **Vincent d'Indy**. A paraître. Ce livre permet de connaître le compositeur dans sa vérité profonde et restera une référence pour longtemps. Jean Maillard n'a eu le temps que de rédiger deux chapitres, couronnant son œuvre musicologique avec une main de maître. Son épouse, en terminant courageusement l'ouvrage, a rendu à d'Indy et à la Musique un important service.

JEAN GILLES (1668-1705)

MESSE DES MORTS (Requiem)

Bibliographie

M. PRADA, *Un maître de musique en Provence et en Languedoc, Jean Gilles (1668-1705),* Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1986.

Préfaces à l'édition de l'œuvre en cours de publication : — *Lamentations,* motet *Diligam te Domine,* ibid., 1987. Motet *Beatus quem elegisti* (à paraître).

Partition :

Matériel d'orchestre en location, Paris, Costallat-Durand, 1965.
— Réduction pour piano et chant, ibid.

Discographie

Disque ERATO, Stu 70253. Chœurs Ph. Gaillard. Direction L. Frémeaux. Archiv Production. Ste 2533461. Direction P. Herreweghe (1981).

La vie de Jean Gilles illustre, de façon typique, la carrière modeste et effacée d'un "maître de musique" provincial à laquelle vient se greffer une exceptionnelle notoriété posthume due en grande partie à l'œuvre célèbre que nous allons aborder.

Né de parents "plus distingués par leur probité que par leurs richesses" — Son père était "travailleur" et comme la plupart des gens du peuple ne savait pas écrire — Jean Gilles voit le jour, à Tarascon, le 8 janvier 1668. En raison d'"heureuses dispositions" musicales mais peut-être aussi à cause d'une santé qui "paraissait faible", le jeune enfant échappe aux durs labeurs inhérents à sa modeste condition sociale : vers l'âge de huit ans et demi, la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence l'accueille et le reçoit définitivement en 1678. En ce temps, chaque cathédrale importante entretenait une maîtrise, préfiguration de nos Conservatoires, prenant en charge environ une dizaine d'enfants pour leur enseigner le chant, la pratique instrumentale voire la composition tout en leur dispensant une formation générale permettant à ceux qui le désiraient d'entrer, plus tard, dans les ordres. Les enfants avaient pour tâche de chanter lors des cérémonies et d'assurer, en partie, le service de l'autel. Seules, ces institutions religieuses offraient alors la possibilité à un enfant du peuple d'acquérir une formation musicale de qualité et une promotion sociale certaine.



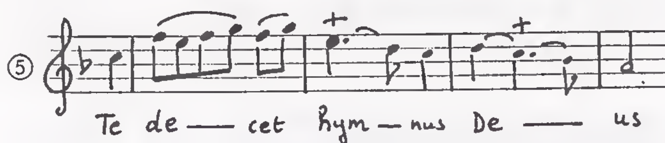
Cathédrale Saint-Etienne de Toulouse
(Cliché Roger Viollet)

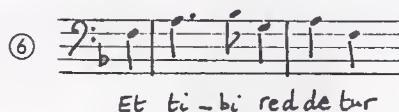
Gilles bénéficie à la maîtrise d'Aix de l'enseignement de Guillaume Poitevin où il eut pour condisciple, pendant quelques temps, son aîné de huit ans André Campra ; tonsuré, il en devient le "sous-maître" avant d'en assurer pleinement la direction de 1693 à 1695.

Après de courtes fonctions à la maîtrise d'Agde, le jeune compositeur "fait chanter" aux Etats de Languedoc en 1697. Son succès lui permet d'obtenir la charge, sans doute convoitée, de Saint-Etienne de Toulouse où Campra l'avait précédé et qu'il gardera jusqu'à sa mort survenue le 5 février 1705. (Cette charge était précédemment occupée par Michel Farinel qu'il ne faut pas confondre avec le castrat Farinelli).

B - a) "Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem"

Le dessus expose le premier membre de la phrase ⑤, la basse le second ⑥ puis tous deux s'unissent dans un caractère révérencieux pour amener le chœur destiné à donner tout le poids nécessaire à l'expression de la supplication.





b) "Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet" (Chœur)

(Dans l'enregistrement de P. Herreweghe l'antienne A est reprise respectant ainsi la structure ABA du plain-chant).

II - KYRIE

"Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison"

Le maître conserve le plan de la triple imploration :

a) Un solo de taille s'adresse à la première personne de la Trinité sur un accompagnement discret.
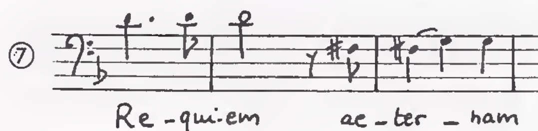
b) Un duo de haute-contre et de taille invoque la deuxième personne.

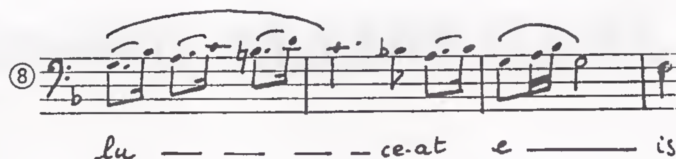
c) Concluant cette progression symbolique, le chœur supplie le Saint-Esprit.

III - GRADUEL

A - "Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis"

Le texte, confié à un solo de basse, reprend les paroles de l'antienne de l'introït. L'éclairage change, se fait plus intime et plus profond : la clarté du 6ᵉ ton (FA Majeur) cède la place à la demi-teinte du 2ᵉ (sol mineur) "sérieux et magnifique" ainsi que se plaît à le qualifier M.A. Charpentier. Deux motifs régissent cette première partie introduite par la "symphonie" enrichie de flûtes ⑦⑧ :





Le symbolisme est identique à celui de l'introït : "Lorsqu'il a senti que les expressions ne pouvaient être nouvelles, sans être impropres ou forcées : il n'a su se résoudre à abandonner le naturel, et la justesse pour la nouveauté, et il a mieux aimé varier un peu moins les tons, que d'en employer de méchants". Ces paroles de Le Cerf de la Viéville, à propos de Lully, trouvent ici leur parfaite illlustration ⑨ :



B - "In memoria aeterna erit justus :
ab auditione mala non timebit".

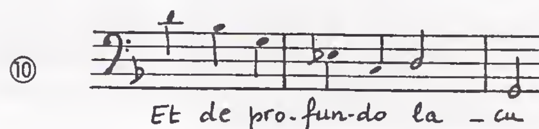
Dans cette seconde partie du Graduel, la plume du musicien se fait plus démonstrative, on notera une plus grande indépendance de la "symphonie" qui s'affranchit, par endroits, de la doublure des voix, le jeu un peu italianisant des répétitions de la négation "non". Deux sections : le chœur énonce une première fois le texte puis le reprend en dialogue avec la basse soliste.

IV - OFFERTOIRE

Ici encore, Gilles respecte l'agencement du texte latin en deux grandes sections : l'antienne (A) et le verset (B) avec conclusion sur la reprise de la dernière phrase de l'antienne.

A - a) "Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu :
libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas
tartarus, ne cadant in obscurum"

Introduction, à ₵, par la "symphonie" du duo de basse qui énonce une première fois le texte repris par le quatuor des solistes (dessus, deux tailles et basse) pour le mener jusqu'à son terme. L'usage des flûtes en dialogue avec la basse soliste est un moment intense où, pour reprendre les termes d'un mélomane du dix-huitième siècle, "les ombres supplient la Majesté suprême de leur accorder le repos éternel". Dans cette composition continue, relevons quelques images ⑩ et ⑪ :



C'est vraisemblablement dans la capitale languedocienne, entre 1697 et 1705, que fut composé le *Requiem* ou *Messe des Morts*. En effet, une anecdote tardive, de quarante-six ans postérieure au décès du compositeur, nous rapporte que cette œuvre lui fut commandée par deux jeunes conseillers du Parlement de Toulouse pour honorer la mémoire de leurs pères respectifs récemment décédés. Six mois plus tard, lorsque la messe fut prête, le temps ayant adouci leur peine, les jeunes Capitouls ne jugèrent plus bon de faire les frais de son exécution. Gilles, paraît-il, en fut très vexé et décida de s'en réserver la primeur : "Tous les musiciens de la ville se joignirent à ceux du chapitre pour lui rendre les derniers devoirs, et sa messe de Requiem, que l'on trouva manuscrite dans ses papiers, fut exécutée pour la première fois".

Nous ne possédons pas le manuscrit autographe dont il vient d'être fait mention. Parmi les copies posthumes, certaines présentent des versions dont l'orchestration a été remaniée, comme cela se pratiquait à l'époque, en fonction des moyens disponibles et des circonstances. La discographie actuellement disponible dans le commerce nous propose deux versions de l'œuvre. La plus ancienne (L. Frémaux, ERATO, 1965, STU 70253), dans l'esprit des exécutions brillantes du Concert Spirituel qui a assuré la réputation de l'œuvre tout au long du dix-huitième siècle, utilise une orchestration enrichie de timbales et de cuivres ; la plus récente (P. Herreweghe Archiv Production, 1981, Stéréo 2533 461), tend à une authenticité proche de l'exécution supposée lors des obsèques du compositeur et de la pratique courante dans les cathédrales françaises : instruments à cordes anciens, flûtes, basson, orgue pour la basse continue. Chacun choisira selon ses goûts, la comparaison sera enrichissante.

Conformément à la tradition héritée des madrigalistes, Gilles, homme profondément religieux ainsi qu'en témoigne son austère vie de "serviteur" de l'Eglise, s'attache comme le recommandait, en 1705, Le Cerf de la Viéville dans sa fameuse *Comparaison* à faire correspondre l'image musicale au sens des mots. Cette symbolique parfois facile sert de fil conducteur à son inspiration musicale et concourt toujours à l'homogénéité de l'expression d'ensemble.

Comme la plupart de ses contemporains, Gilles retranche de la liturgie des défunts la séquence "Dies irae" (adjonction du XIII[e] siècle) certainement en raison de sa longueur mais peut-être aussi en raison de son caractère trop tourmenté en opposition avec les idées maîtresses de "repos" et de "lumière" qui parcourent les autres pièces de l'office. De même, l'œuvre s'achève par le chant de communion, reprenant les paroles de l'introït, excluant les chants de l'Absoute ("Libera me" et "In paradisium").
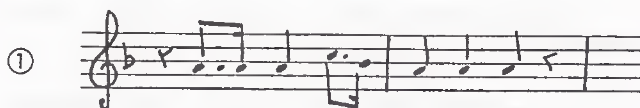
I - INTROIT

L'introït conserve la découpe du texte liturgique en deux parties. D'une part l'antienne (A), d'autre part le verset du psaume (B).

A - a) "Requiem aeternam dona eis Domine"

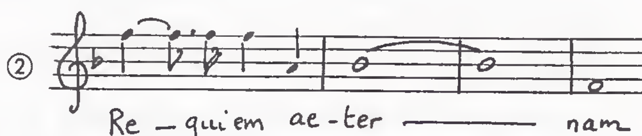
C'est une véritable marche funèbre qui précède le premier soliste (ténor) ; deux motifs se juxtaposent le premier ① devenant très vite l'ostinato rythmique d'accompagnement du second ② qui n'est en fait que la mélodie reprise par le chanteur, caractérisée par son statisme et ses valeurs longues illustrant le repos et l'éternité.

①



ostinato rythmique :

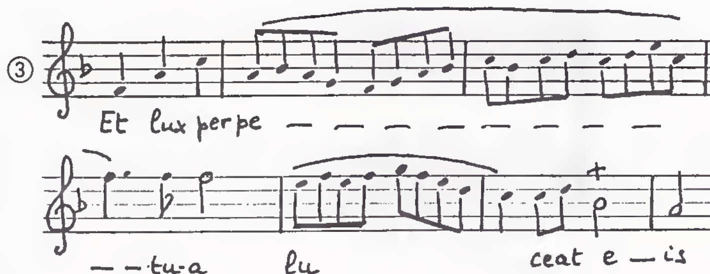
②



b) "Et lux perpetua luceat eis"
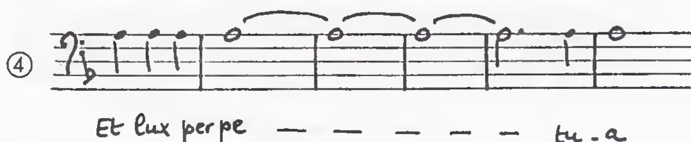
A l'imitation de l'ouverture française cette seconde section échange les "valeurs pointées" au caractère lent et solennel contre une écriture fuguée, plus vive, où le motif d'abord introduit par la "symphonie" se voit repris en duo par le dessus et la basse avant d'aboutir à un majestueux chœur à cinq voix ③. Un court récit de basse vient s'intercaler dans ce chœur. De telles alternances et dialogues entre les solistes et le chœur sont fréquentes dans les "motets" de ce temps et plus particulièrement chez Gilles : chœurs et solos ne constituent pas obligatoirement des entités indépendantes mais s'enchaînent, la plupart du temps, de façon fondue.

③



Ici aussi on sera sensible à la symbolique des vocalises ou de l'immobilité mélodique ("perpetua", "luceat") s'attachant à l'expression du texte ④ :

④



⑪ Ne ca — dant in obs - cu — rum

b) “Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam : quam olim Abrahae promisisti et semini ejus”

Deux voix de dessus accompagnées par la haute-contre dialoguent avec le chœur sur un rythme plus alerte, à 3/2, expression vigoureuse de la confiance en la “sainte lumière”.

B - a) “Hostias et preces tibi Domine laudis offerimus, tu suscipe pro animamus illis, quarum hodie memoriam facimus : fac eas, Domine, de morte transire ad vitam : quam olim Abrahae...”

On remarquera la clarté de ce solo de taille écrit dans l’esprit du “récitatif”.

b) “Fac eas...”

A l’instar de la première section de l’antienne, les paroles sont reprises par un dialogue de la basse et du chœur dans un style moins réservé. On relèvera les répétitions un peu ultramontaines de l’impératif “fac” ainsi que l’enchaînement harmonique, par quartes ou tierces descendantes, propre à l’écriture de la musique religieuse, conférant une teinte d’émotion supplémentaire ⑫ :

⑫ Fac, fac, fac, fac eas Domi-ne

de mor - te

V - SANCTUS

A - “Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua”

Trois sections dans la première partie, à trois temps, de ce chant de louanges pour lequel Gilles choisit l’éclatante tonalité de Sol Majeur : tout d’abord l’énoncée du texte par un solo de taille puis sa reprise, en duo, taille et basse, enfin l’acclamation confiée au chœur :

“Hosanna in excelsis”

B - “Bene-dictus qui venit in nomine Domini”

Deuxième partie du sanctus, par tradition plus recueillie, confiée à un trio de solistes. L’écriture est en imitations sur le motif suivant ⑬ :

⑬ 8 Be-ne - dic - tus qui ve - nit

En accord avec la pratique liturgique, l’“hosanna” précédemment entendu vient conclure la pièce.

VI - AGNUS DEI

“Agnus Dei, qui tollis peccata mundi :
dona eis requiem (bis)
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi :
dona eis requiem sempiternam”

Conformité à la découpe du texte liturgique pour cette triple invocation : les deux premiers “Agnus” sont confiés à la basse soliste, le chœur se réservant le troisième. Le compositeur se fait insistant sur les mots “dona eis” mais s’astreint à ne pas répéter l’incipit plus des trois fois requises de façon à ne pas trahir la structure liturgique.

VII - COMMUNION

A - “Lux aeterna luceat eis, Domine :
cum sanctis tuis in aeternum :
quia pius es”

Bref solo de basse dans la tonalité de Sol Majeur en accord avec les paroles, puis une modulation en sol mineur pour accompagner le verset reprenant les paroles de l’antienne de l’introït :

“Requiem aeternam dona eis, Domine”

Aboutissement sur une cadence à la dominante.

B - “Et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis in aeternum :
quia pius est”

Par une césure plus importante que celle du texte latin, Jean Gilles montre sa volonté de donner un poids tout particulier aux dernières paroles remplies d’espérance qu’il ne cesse de répéter avec empressement dans le tempo plus rapide d’une mesure à trois temps. L’harmonie emprunte au ton relatif majeur et concourt ainsi à l’expression d’ensemble. L’étroite parenté mélodique et symbolique du motif initial ⑭ avec celui de l’introït sur les mêmes paroles, assure l’unité de l’œuvre tant sur le plan musical que théologique :

⑭ Et lux per - pe tu-a

lu ce-at e - is

L'œuvre s'achève, après une nouvelle suspension à la dominante dont un silence prolonge l'effet, par une suggestive cadence, intime et recueillie, aux "retards" languissants.

Il ressort de cette brève analyse que la technique de composition chez Jean Gilles — qui n'a écrit que de la musique religieuse ainsi qu'il seyait à son état de clerc — consiste à commenter le texte dans un souci d'édification et d'en suivre pas à pas son agencement. Très appréciée après la disparition du compositeur, la *Messe des Morts* par la qualité de son inspiration et ses exécutions multiples au cours du dix-huitième siècle tant au Concert Spirituel du Château des Tuileries que lors des pompes funèbres de nombreux hommes célèbres, ne citons pour mémoire que celles de Louis XIV, Stanislas Leszczynski, J.P. Rameau et plus récemment encore celles de la déposition des cendres de René Cassin au Panthéon, occupe une place prépondérante et honorable non seulement dans l'évolution de la "forme requiem", auprès de Berlioz et de Fauré, mais encore dans tout l'ensemble du patrimoine de notre "musique sacrée" française encore trop méconnu.

Michel PRADA
Docteur en musicologie

CONCOURS GENERAL 1988
Palmarès National

Discipline : Education musicale
Niveau : 1re et Terminale

Classement	NOM - Prénom Date de naissance	Etablissement
PRIX		
1er	GARNIER Marie-Sophie 14/05/70	Descartes TOURS
2e	NOVELLI Jean-François 19/07/70	François 1er FONTAINEBLEAU
ACCESSITS		
1er	VAUTRIN Sylvie 11/03/70	F. Chopin NANCY
2e	LAROUSSERIE Raphaël 31/05/70	L. Limosin LIMOGES
2e	DUFRENEY Laurent 22/09/70	E. Quinet PARIS
4e	RAZZANO Sylvain 12/03/69	Carnot DIJON
5e	BACQUET Emmanuelle 01/10/70	J.B. Corot DOUAI
5e	CALAME Corinne 20/04/70	Carnot DIJON
7e	GAILLARD Christophe 17/03/69	V. Hugo POITIERS

BETSY JOLAS (1926)

Stances pour piano et orchestre (1978)

Par J.-R. Combes Damien
Compositeur

Partition disponible : Partition de poche ; Fac-simile (PH. 306)
Piano principal avec réduction de l'orch. à un second piano; Ed : Heugel-Leduc

Il est indispensable de se procurer la partition pour suivre l'analyse.

Disque disponible : ADES. Collection Musique Française d'Aujourd'hui. Enregistré les 28-29 Avril 1978 au studio 103 à Radio-France.
Comprend aussi *Points d'aubes* (Alto et ens. ins. et *J.D.E.* pour ens. ins.
Disponible en compact-disque : + *D'un opéra de voyage.*

Y a-t-il dans le domaine de la musique des "chasses gardées" dans lesquelles les femmes ne peuvent pénétrer ?

Y a-t'il dans le public qui jauge et qui juge le même esprit critique lorsqu'il écoute une création d'une femme compositeur ? Ou le fruit d'une direction d'orchestre proposée par une femme ? Si l'on accepte sans réserve les récitals ou les apparitions en soliste à divers instruments, si l'on remarque que tant de femmes dispensent l'enseignement de la musique, ne devons-nous pas leur accepter le rôle prestigieux de chef d'orchestre ou de compositeur (1) ? Imagine-t-on la surprise dans la majorité du public si une femme venait à prendre la baguette pour diriger une oeuvre de femme ? (2).

Il semble être de la musique comme de la politique par exemple. Il y a sans doute beaucoup d'appelées mais si peu d'élues ! ...*Clara Schuman, Cécile Chaminade*, toutes deux brillantes virtuoses du piano au XIX[e] siècle mais dont la production musicale reste si peu ou mal connue du grand public, sont les exceptions de cette "règle". Avant elles, aucun nom ; après elles, quelques célèbres musiciennes mais dont les noms semblent souvent liés à leur activité de professeur : *N. Boulanger, Y. Desportes, O. Gartenlaub*. Quel mélomane connait leurs oeuvres ? *G. Tailleferre* a eu la satisfaction de rester connue de ceux-ci, plus par sa présence au sein du Groupe des Six que par ses oeuvres peu diffusées par le concert ou le disque.

Peu de femmes deviennent compositeur et encore moins parmi elles ont "pignon sur rue" grâce à leur création. *Betsy JOLAS* est cependant l'exemple de cette réussite enviable. S'il ne sagit pas d'insérer dans ces lignes des propos à caractères politiques ou sociologiques, il nous a semblé, pour les raisons citées plus haut, du plus vif intérêt de présenter un compositeur, et une oeuvre marquante imaginée par une musicienne. *Boulez, Stockhausen, Bério* et *Xenakis* pour ne citer que les plus célèbres sont de la génération de *B. JOLAS*. On pourra ainsi observer la place que cette musicienne a su se ménager dans ce monde fermé en grande partie aux femmes, monde de la création.

La seule lecture du catalogue des Oeuvres de Betsy Jolas prouve que, pour la musicienne, composer n'est pas un "violon d'Ingres", une activité destinée à meubler quelques heures d'oisiveté, une activité de complément !... Nous avons là un catalogue solide réunissant tous les domaines possibles à parcourir dans l'univers des formes musicales et des dispositifs instrumentaux. Mais nous y reviendrons.

Mais alors quel choix peut s'imposer à nous ? Il est une oeuvre parmi d'autres qui nous a paru intéressante à maints égards. Intéressante parce qu'elle réunit l'orchestre - "instrument" universel - et le piano en qualité de soliste. Intéressante parce qu'elle manifeste un retour à une forme musicale concertante abandonnée par les musiciens d'avant-garde (3).

---

1 - Il faut reconnaitre aussi que la proposition de femmes se destinant à ces métiers n'est pas énorme.

2 - C'est pourtant ce qui est arrivé en juillet 86 en Avignon puis en décembre 86 à Paris lors de la création de l'opéra de B. Jolas *Le Cyclope*. La direction de l'orchestre était confiée à A. Minck.

3 - En effet les compositeurs voulant chercher à faire du nouveau à tout prix se sont trouvés obligés de "liquider" les vieux moules.

Si elle n'en porte pas le nom, STANCES pour piano et orchestre est bien une oeuvre concertante de grande proportion. Pourquoi n'avoir pas osé appeler cette pièce concerto ? Dans le seul but de trouver une terminologie qui soit propre à notre fin de siècle et qui ne reste pas attachée à un passé si prestigieux soit-il. Concerto ! le mot est lourd d'un passé et une des caractéristiques des compositeurs modernes est de rompre, au moins dans les termes avec le passé. C'est la politique de la "table rase". (4) Dans la pratique, il faudra noter le retour à des formulations empruntées à nos prédécesseurs, manifestant par là d'une certaine redécouverte des formes qui ont eu un passé brillant.

Sur un plan éducatif, il nous a semblé ainsi souhaitable de faire connaître, si besoin en était, une oeuvre importante permettant d'observer un lien avec le passé - dans le dispositif instrumental utilisé - et le pré sent, par les moyens mis en oeuvres, la forme et le langage.

QUI EST BETSY JOLAS ?

Paris 1926. Betsy JOLAS nait au sein d'une famille américaine d'origine lorraine. Sa mère Marie Jolas est traductrice tandis que son père Eugène Jolas est pour sa part poète, journalise et surtout fondateur d'une revue littéraire appelée *Transition*, revue qui s'est donnée le privilège de publier entre autres artistes de renom, James JOYCE pour son *Finnegan's Wake* sous le titre *Work in progress*. Le climat familial est donc plongé dans le monde artistique et est sans aucun doute pour bonne part dans le parcours professionel de B. Jolas. Ecrivain ? Comédienne ? Pianiste ? Chanteuse ? Compositeur ? Oui, B. Jolas ne savait quelle voie choisir. Quelques entrevues avec le ("la") compositeur nous apprenait que son vif intérêt pour la création musicale n'est pas venue d'une vocation spontanée mais d'une sorte de "tri" naturel opéré dans un réservoir important de dispositions artistiques qui s'offraient à elle. " Je devais être artiste. Mais dans quel domaine ?... Je ne le savais pas encore. Ce n'est que peu à peu que j'ai su que je deviendrais compositeur." (5)

1939. La deuxième guerre mondiale éclate. La famille Jolas quitte la France occupée et part s'établir aux Etats-Unis, en 1940. Echappant à la tourmente, B. Jolas peut être ainsi étudiante en musique outre Atlantique. *Paul Boepple* lui enseigne l'harmonie et le contrepoint, *Carl Weinrich* l'orgue et *Hélène Schnabel* le piano. Elle obtiendra ainsi en conclusion de ses études américaines le Diplôme de Bennington Collège.

Cette période de formation est très importante pour B. Jolas. En effet, elle participe de manière active aux concerts donnés par le Dessof Choir. Tour à tour choriste, pianiste ou organiste, B. Jolas découvrira parmi d'autres les oeuvres des grands polyphonistes tels G. de Machaut, Josquin des Prés, G. de Lassus. Ces compositeurs et leurs oeuvres ne seront pas sans peser dans la formation de B. Jolas et il n'est pas incertain que cette riche expérience de musique chorale vécue de l'intérieur ait permi à notre compositeur de conserver une prédilection marquée pour la voix. Il suffit de parcourir le catalogue des oeuvres pour observer que bien des pièces sont consacrées à cet "instrument" merveilleux.

La guerre terminée, B. Jolas revient à Paris en 1946 afin d'y compléter ses études musicales. Le conservatoire de musique de Paris l'accueille dans les classes de *Darius Milhaud* (qui a eu lui-même une activité américaine de compositeur et de professeur) *Simone Plé-Caussade* et surtout *Olivier Messiaen* qui a vu sa classe fréquentée par nombre d'artistes et de compositeurs dorénavant de renom et dont les influences sont aujourd'hui très grandes.

B. Jolas a également travaillé la direction d'orchestre et a ainsi pu être lauréate en 1953 du prestigieux concours international de direction de Besançon, concours d'où sont "sortis" de nombreux chefs de qualité jusqu'à ce jour.

Au-delà de son activité de compositeur qui lui a permis de voir ses créations se donner dans tous les pays du monde (Tanglewood, Hollande, Domaine Musical, Festival de Royan etc...) et de trouver auprès d'artistes interprètes tels que *Claude Helffer* - interprète et dédicataire de l'oeuvre qui nous occupe ici - *Mady Mesplé, Elisabeth Chojnacka, M-C Jamet* des soutiens de qualité tandis que des ensembles ou des orchestres de grande réputation tels l'Ensemble Intercontemporain, le London Sinfonietta, les percussions de Strasbourg pour ne citer que ceux-ci ont défendu sa production à travers divers concerts.

---

4 - L'avant-garde, comme tout mouvement moderne qui se respecte, avait le souci de supprimer de son horizon créateur tout aspect artistique issu du passé. Sorte de politique de la table rase ou de la terre brûlée en d'autres termes. Ainsi le concerto, la symphonie et à moindre échelle la sonate ont fait les frais de cette attaque massive. Mais comme le principe est éternel les musiciens sont revenus à ce genre musical par le biais d'oeuvres solistes avec des ensembles instruments nouveaux ce qui en la matière était un apport particulier puis à l'orchestre. Si les auteurs répugnent encore à appeler ces oeuvres concertos, il ne s'agit pas moins de concertos.

5 - Propos recueillis lors d'un entretien privé avec B. Jolas en vue du présent article.

Les activités de compositeur bien qu'importantes, B. Jolas s'est vue confier de 1971 à 1974 le remplacement de son ancien maître O. Messiaen à la tête de sa classe au conservatoire. En 1975 elle sera nommée professeur d'analyse puis professeur de composition en 1978. Son enseignement ne s'est pas limité à nos frontières et a su se développer au sein de certaines universités américaines telles que Yale Berkeley, San Diego ainsi qu'à Mills Collège où son autre maître D.Milhaud l'avait précédée dans cette fonction plusieurs années auparavant.

Mais dans le monde de communication et de médias - pour employer les termes à la mode - où un artiste ne peut faire connaitre son art que par les seuls concerts, il fallait que le disque rende hommage à la musique de Betsy Jolas. Et malgré une réputation difficile à soutenir auprès du grand public, le compositeur dispose de quelques oeuvres d'importance gravées dans la cire pour défendre sa façon d'écrire et d'entendre la musique. Ainsi une douzaine de pièces diverses dans l'effectif et la durée ont le privilège d'être données aux oreilles des mélomanes. C'est donc ce qui nous a poussé à vous parler de notre "concerto" (Stances) et sûrement à vous faire partager le plaisir que nous avons à l'écouter.

L'ANALYSE

L'œuvre est créée en avril 78 à Paris au grand auditorium de Radio-France par *Claude Helffer* et le nouvel orchestre philharmonique sous la direction de *M. Constant.*

La nomenclature reste traditionnelle. Seuls le piano, le célesta et la percussion ont un rôle nouveau au sein de l'ensemble. On reconnait ainsi 3f1. (1 Pic.), 2 Ob., 2 Cl. (+ 1 Cl. basse) 2 Fag. (+ 1 C. Fag.). On remarque, l'absence du Cor Anglais. On poursuit avec 4 Cors, 2 Trp., 2 Trb., 1 Tuba. S'ajoutent la Harpe, piano et célesta, 3 perc. et 4 Timp.. Le quintette à cordes en bonne proportion amène l'orchestre à quelque 80 musiciens sans le soliste. La percussion est dotée de 3 Tam-Tam, 6 Cymb., 1 Vibra, 1 Marimba, 1 C. Claire, Bongos, Toms et 1 Glock.
L'œuvre est dédiée à l'interprète de la création, Claude Helffer.

A l'inverse des concertos traditionnels celui-ci est bati en un mouvement unique, mais où l'on peut observer diverses parties qui se distinguent les unes des autres à la manière de mouvements véritables.

Observons tout d'abord la structure formelle de l'oeuvre avant d'en reprendre par le détail chacune des articulations ainsi mise en évidence.

1re partie Mes. 1 à 121. Sorte de 1er Mvt. proposant deux sortes d'écriture :
- orchestre = résonateur du piano
- exploration du grave

2e partie : Mes. 122 à 214. Sorte de 2e Mvt. div. en plusieurs sections (aigu de l'ensemble, écriture pianistique liée à la tradition, longues tenues.
Mes. 195 : 1re Cadence du soliste.

3e partie : Mes. 215 à 289. Passage faisant office de scherzo (selon les termes de l'auteur) amenant la disparition du piano soliste.

4e partie : Mes. 290 à 326. Retour du soliste avec une 2e apparition d'écriture traditionnelle du piano. Orchestre comme en 1er : Résonateur.

5e partie : Mes. 327 à 350. 2e Cadence du soliste sous forme de *récitatif* où l'orchestre ponctue les traits du piano.

6e et dernière partie : Mes.351 à fin.
Diverses sections dont un passage *fugato*, série de "cloches" (pp. 52-53 selon les termes de l'auteur) et conclusion sur une courte cadence du soliste en un bref rappel des "cloches" entourée d'un dernier motif mélodique éclaté.

• • •

Avant de reprendre chaque partie en détail, observons plusieurs choses révélant des liens intimes de **STANCES** avec la tradition : les 2 cadences, les diverses écritures du soliste, la présence d'un "scherzo", celle d'un récitatif conçu selon la "règle" etc.

Si les oreilles néophytes ne distinguent ou n'assimilent pas à l'écoute ces aspects spécifiques de l'écriture musicale de tous les temps, l'analyse leur permettra de les mettre en lumière et d'observer les liens étroits qui rapprochent une œuvre "vieille" de dix ans à d'autres ayant réussi l'épreuve du public et du temps.

Ire Partie :

• la 1re page donne de manière évidente le principe d'écriture qui va régir cette 1re partie : *Effet de résonateur*

exemple 1

p 1

de l'orchestre *(ex.1)*. Cet aspect de l'écriture peut aisément s'observer dans les pages qui suivent (p.2-3, etc.)

• la mes. 7 présente l'éclatement de la phrase du piano aux fl., cl sib.,fag., harpe et perc. que nous retrouvons à la page suivante selon des procédés similaires. (Mes.12-12)

• à partir de la p.5 jusqu'à la p.14 le procédé d'écriture reste identique mais s'étend à tout l'orchestre. On observe ainsi des effets de résonnance de part et d'autre de la palette sonore orchestrale. Le piano semble indépendant et s'exprime librement, l'orchestre commente son discours et parfois prolonge le soliste en s'échappant de son emprise (p. 10 de la partition),

• le point maximun p.13 Mes.105-110 env. par un tutti fff permet d'anéantir le grave de ce 1[er] passage (à l'orch.) et en contrepartie de gagner l'aigu de l'échelle sonore. La retombée de cet élan vers l'aigu s'écoule jusqu'à la mes.122. Le compositeur conclue par le même procédé de résonnance tandis que le soliste prend définitivement possession de l'aigu afin d'y amener l'orchestre (p.15 de la part.)

• il est à noter que l'œuvre débute sur un sol 2[e] ligne et que cette note est également le départ de nombre de pièces pour clavier. **B for sonata** et **Chanson d'approche** pour piano partent de ce même sol. Hasard ou geste conscient de créateur ? Il est important d'en faire la constatation.

• retenons aussi les 3 premières mes. En effet nous observerons que ce 1[re] solo de piano a valeur de motif thématique et se retrouvera au long de l'œuvre. (ex : 2.p.14)

II[e] partie :

• diverses sections sont aisément identifiables; tout d'abord, à la suite de la montée vers l'aigu du soliste notons p. 16-17 un dernier trait du grave afin d'en finir définitivement avec lui. *(ex.1)*

• par l'effectif (HP, piano, cel, pic, ob, v2) privilégiant l'aigu et tel un peintre opposant les couleurs - par contraste les vc. et cb. qui meurent dans un long décrescendo (p17.18)

• avec le grave est supprimé le style d'écriture en notes tenues par l'apparition p.18 d'un passage de musique ponctuelle. Ainsi de la mesure 122 à 149, on remarquera la double opposition entre le grave et l'aigu de l'ensemble et les modes d'écritures ponctuelles et tenues.

• des mes. 152 - 53 aux mes. 189 - 90 le soliste au centre de l'orchestre se voit doté d'une écriture plus traditionnelle et mesurée. Trois étages (3 portées) dans l'écriture : une partie centrale tournant sur 2 notes (ré - do ♯) sans régularité rythmique ; une partie supérieure plus régulière également composée sur le même matériau du début à la fin et une partie inférieure émergeant çà et là (ex. 4 p.19). Peu à peu les parties inf. et centrales vont participer du même discours (mes. 173-182 p.20). Pendant ce temps l'orchestre allégé laisse entendre de longues plages sonores aux cordes et aux vents en constants tuilages.

• mes. 189 observons un bref rappel, à l'orchestre tutti, d'accents ponctuels en cresc. (à rapprocher des mes. 107-108-109 quant à la nuance).

• à la p. 22 mes. 193 - 95 le piano conclut ce passage comme il l'avait commencé mais pour laisser ici disparaitre l'orchestre et développer la **1[re] cadence** de soliste. L'orchestre accompagne le début de cette cadence en tenues pour s'évaporer dans un court solo de Vc. en pizz. répondant au piano. (mes.205 ex. 4 bis p.24).

III[e] Partie :

Ici la cadence de soliste débouche sur une sorte de scherzo (ou ce qui pourrait en faire office) amenant alors à l'œuvre un caractère gai et léger. Passage à caractère rythmique dont l'impulsion est donnée par le piano mes. 215. (Ex.5 p.25). Les diverses apparitions de ce motif rythmique sont réparties jusqu'à la mes. 232 à tout l'orch. en enchaînant les entrées dans un souci de varier les formules de rythmes. On observera ici un réel dialogue piano-orch. Ce mouvement sera conclu par la disparition progressive du soliste et le retour des tenues à l'orch. P 33 le piano, les vents se trouvent oubliés au profit des seules cordes et de la perc. Le quintette installent un tapis sonore cohérent sur lequel le reste de l'orch. par pupitres viendra laisser émerger de courtes phrases contrastantes p. 35 - 36 - 37. On notera le caractère mélodique de ce passage, confié aux vents, mélodie de masses en homorythmie. (ex. 6 p.36).

IV[e] Partie :

Pendant 4 mesures le rôle dicté par le soliste depuis le début du concerto est inversé : le piano écoute et réagit à ce qu'il entend en intervenant à nouveau dans le discours. (mes. 290 et suivantes). A la mesure 294 se manifeste le retour à l'osmose entre le soliste et l'orch.

example 3 · p16

Mesure 295 voit un hommage rendu à un grand maître de la musique : Chopin. En effet nous observons un profond rapport avec divers préludes pour piano (ex. 7 p.39) dans l'écriture mélodique. Il s'agit là non pas d'un simple collage tel que l'a fait Bério par exemple dans sa SINFONIA (et bien d'autres) mais d'une sorte de reprise d'une manière d'écrire ou de l'utilisation de certaine incise mélodique. Ces mesures sont à rapprocher sur le plan de l'écriture des mesures 152 et suivantes où même similitude avait été discernée. Mes 297 et suivantes s'installe une sorte de valse dont la pulsation ternaire est souvent variée : aux cordes (mes. 297 - 98) puis mes. 298 - 99 : à l'ensemble de l'orch. Le piano oppose à cette rigueur rythmique des incises en accelerando mes. 307 - 308. Mes. 309 le piano se remet à l'écoute de l'orch. concluant par 2 triolets vers le grave puis répondant à l'ensemble célesta-vibra-marimba (310 - 311, à la clarinette (313 -14) pour achever en un passage statique par quelques mesures-pédales où seuls les rythmes varient. L'orchestre contribue au calme qui précède la deuxième cadence de ce concerto.

Ve Partie :

Mes. 327 à 350. Nous avons affaire ici à un RECITATIF que le soliste va mener de bout en bout et qui est effectivement la 2e cadence du morceau. C'est à cet endroit de la partition que l'on peut remarquer l'étroite relation : avec la lointaine tradition, tradition appelant à une certaine manière d'écrire la musique et de la penser qui nous ramène à BACH, à MOZART et ses opéras et qui privilégie une mélodie pure ponctuée de cadences, accords permettant les points d'ancrages et de rencontres. D'autre part une cadence de soliste à cet endroit d'une œuvre de cette nature n'est pas sans rappeler celle prévue par la tradition dans les 3e mouvements de concerto. Dans cet ouvrage aussi, cette partie soliste fait pendant à la 1re, située dans le premier tiers de la partition (p.23 - 24) (ex.8a - 8b) (p.44-46). Un récitatif est habituellement composé pour la voix, donc pour être chanté. Il en résulte de l'impossibilité d'introduire dans le cas présent la polyphonie que le piano recèle naturellement en lui, et encore moins d'agrégations. Aussi B. Jolas a-t-elle imposé dans son œuvre la même contrainte a son récitatif, se restreignant sur les possibilités de son écriture pianistique. Lors de la mesure 350, longue mesure de piano, l'orchestre est remplacé par le soliste : le piano fait tout à lui seul. Cet aspect caractéristique de la conception de son récitatif est observable dans le dernier système de la p. 46 où l'auteur ajoute le mot "pizz." au-dessus d'un accord, mot emprunté au vocabulaire des violonistes et autres cordistes.

Mes. 327 à 350 l'orch.,variant sa couleur, interrompt le déroulement mélodique du piano, lequel participe à ce principe mes. 340 - 41 en donnant quelques accords sur lesquels la mélodie peut repartir.

Notons également le travail sur la résonnance du piano par l'utilisation de le 3e pédale (dite péd.tonale) et le travail d'écriture sur l'octave, intervalle soigneusement évité par toute la musique contemporaine depuis l'Ecole de Vienne et l'avènement de la musique atonale.

Ce récitatif est un bon exemple de relations étroites entre une tradition et un nouveau mode de pensée et d'écriture musicales.

VIe Partie : mes. 351 à fin.

Mes. 351 à 356 : Conclusion du récitatif ou "pont" entre la cadence et ce qui suit. Le piano termine son monologue tandis que l'orchestre fait timidement son retour par des ponctuations et la reprise des tenues de notes.

Mes. 357 à 363 : (ex.9 p.48). Passage à rapprocher des mesures de la p.16 quant à l'effectif et au traitement de cet effectif.

Mes. 364 à 375 : Sur un piano soliste librement construit on observe un nouveau passage se réclamant de la plus pure tradition : en *fugato* les clarinettes B, trombone, contrebasson, cor, hautbois et trompette exposent un motif mélodique que la 1re mes. de clar. B met en évidence (ex 10 p.49). A cet endroit de la partition, l'auteur privilégie à nouveau le grave de l'échelle sonore pour en regagner peu à peu la totalité.

Mes 376 à 381 : 6 mesures composées en 2x3 que le piano ponctue d'une cadence virtuose, basées sur l'octave, intervalle déjà exploré lors de la cadence-récitatif.

Suit aux mesures 382 à 391, après une brève incise harmonique en acc. et cresc. (mes. 382) un passage de 9 mesures très curieux dans ce concerto, tant à l'audition qu'à l'observation (ex.11 p.52). En effet cette "masse" orchestrale où les timbres sont noyés, où le soliste se perd dans le reste de l'orchestre, où tous semblent jouer pour des fins musicales identiques est inattendue par l'aspect strictement mesuré de tous les protagonistes et précisément par la présence de tous, un grand tutti qui n'apparait qu'à cet endroit sous cette forme systématisée.

Betsy Jolas assimile ce mode d'écriture à des séries

de "cloches", qui vibrant, font apparaitre des "harmoniques" inattendus. Ce système d'écriture est utilisé dans l'œuvre pour piano **B for sonata**.

Mes. 392 à 394. Dans le dispositif employé on retrouve ici une formule déjà observée p. 16 et p. 48.) mes. 122 - 125 et 360).

L'œuvre se termine par une apparition soliste du piano (ex.12 p.54), qui reprend à son compte l'effet de cloches qu'il agrémente d'une mélodie très éclatée ; dans cette courte cadence, dernière apparition à découvert du soliste. Remarquons cette constante présence du sol qui a ouvert l'œuvre par le piano lui-même, et qui semble être LA note de B. Jolas tant elle est génératrice d'œuvres (pour clavier en tout cas). La dernière phrase du soliste donne à nouveau le motif mélodique des deux premières mesures, transposé à la seconde supérieure. Le concerto est conclu par une montée à l'aigu de tout l'ensemble, en diminuant la nuance ("à rien") et s'évadant telle une interrogation.

• • •

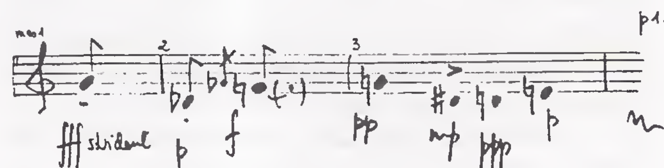
Pour l'oreille du mélomane, de l'auditeur averti ou non, ce qui importe en matière de musique est ce pouvoir de la mélodie ou du thème musical sous toutes ses formes, sur son attention et sa mémoire. Ce qui lui procure le plaisir est, sans aucun doute, la joie de pouvoir reconnaitre un phrase musicale, un rythme précis, au de-là de la seule beauté des mélodies. Ainsi l'œuvre aura-t-elle parlé à l'esprit en même temps qu'au coeur et l'auditeur sera-t-il satisfait. Mais aussi, voilà pourquoi la musique contemporaine n'a pas auprès du grand public cet impact, ce poids qu'ont toutes les autres musiques. Pourquoi ? Simplement parce que le mélomane ne s'y retrouve plus et ne sait à quel saint se vouer pour cheminer dans les œuvres de notre temps.

Si les conceptions musicales ont quelque peu changées depuis le début du XXe siècle, et même après maintes expériences variées, les compositeurs actuels n'ont pas oubliés que la musique doit plaire et parler au coeur avec expression et sentiment. La légende doit être liquidée qui consistait à prendre nos contemporains pour des fous qui écrivent n'importe quoi. Souvenons-nous des images représentant Berlioz dirigeant des concerts de canonades ou Mozart mort dans l'indifférence générale. Les exemples seraient trop long à donner ici mais n'oublions pas que tout compositeur a été contemporain de son époque - cela va sans dire - et que chacun apportant sa nouvelle eau au moulin a reçu sa "bordée" de critiques et a souffert de l'incompréhension de ses auditeurs, quant il en avait.

Ce nouveau paragraphe est donc destiné à montrer aux incrédules et à ceux que STANCES aurait dérouté que l'œuvre n'est pas une élucubration d'artiste, mais bien une musique construite et destinée au plaisir des oreilles. Nous allons donc montrer les relations qui rapprochent les différentes parties de ce concerto sous l'angle thématique.

Le thème. C'est à dire le personnage musical que l'on reconnaitra tout au long de l'œuvre, la mélodie que le public chantera à l'issue du concert. Dans la musique de la période classique et romantique ou d'un certain XXe siècle, c'est cela, le thème : ce qui est identifiable à la première audition. La musique contemporaine a abordé cette notion d'une manière tellement déroutante que l'auditeur n'en a plus une conscience très nette et qu'en conclusion, il est tenté de penser à la "mort" du thème et à tout ce qui peut se rapprocher de la mélodie. Mais, en est-il réellement comme il vient d'être dit ?

Observons les premières mesures de STANCES et notamment le motif exposé par le piano soliste accompagné par un orchestre discret, reprenant en écho le même motif :



Ce motif mélodique exposé presqu'à découvert dès le début de l'œuvre va se caractériser par le mouvement intervallique et pourra s'identifier en cette matière tout au long de l'œuvre, comme vont le démontrer les exemples ci-après.

La mise en comparaison de tous les emplois de ce motif mélodique montre à quel point la notion de thème ou tout au moins celle de motif générateur, source de cohésion dans le concerto est importante. Si les contemporains n'ont plus les ressources du thème, des développements, des modulations et des réexpositions, leur fallait-il un moyen de pallier à ce manque de possibilité au niveau de la structure. Le procédé mis en œuvre par B. Jolas n'est pas un cas isolé,et la musique contempo-

mes 1.

fff strident — pp — mp — p — f — ppp

ex 1

A — B — B1 — B2 (= A)

Piano Solo mes 11 p12

B1 — A moins le fa

ex 2

à l'exclusion du fa, totalité des notes de A+B.

Hautbois p4 mes 25-26

Renversement de B — (variante d'intervalle)

pp < f >

ex 3

Basson 2 p4 m 26-27 — Basson 1 p4 m 29

cf hautbois

Piano Solo p16 m. 127

127 — fff strident — 128 — mp

ex 4

→ A

129 — 130

→ B

Cadence m 200 à 202

p33 — mes 201 — Mg.

ex 5

mes 1

m 201-202 — Md. 8 — décalage des intervalles

Flûte p39 m 295-96

ex 7

Piano mes 1

6

p27 mes 225-226

Soliste — mes 1

m 226-27 Soliste

mes 2

m 350 - début

Récitatif p44-49

ex 8

mes 2

mes 350 (2

m3

ex 9 — mes

FUGATO p49 —

mes 3 — B1

CB — récurrent

C.Basson — récurrent

Cor — récurrent

Tb. — original, transformé

Hautbois — récurrent miroir

Soliste p54

ex 10

B1

raine prouve une évidente efficacité en matière de construction musicale et surtout d'un réel contact avec le passé en ce qui concerne la notion de motif thématique même si les moyens proposés pour atteindre l'objectif diffèrent quelque peu.

CONCLUSION

Betsy JOLAS a donc bien écrit ici un concerto. Un concerto dans toutes les acceptions du terme. En effet une œuvre de cette nature renferme maintes manières de l'aborder. Si l'on considère la contradiction que manifeste le terme à lui seul selon l'un ou l'autre des vocables latins : *conserere* signifiant "unir" ou "agir de concert" et *concertare* qui impose l'idée de combat, d'opposition, on s'autorise à penser que STANCES a été composé dans ces deux états d'esprit. Si nous observons de près la partition avec à l'appui l'audition simultanée à la lecture de l'œuvre, il est clair que tous les paramètres qui entrent dans la compositon d'un concerto dans la plus pure tradition sont ici réunis.

Unir. Le début l'affirme haut et clair par le jeu constant d'écho que se propose de remplir l'orchestre, procédé que l'œuvre manifeste très longtemps au fil des pages.

Combat et opposition. Si le premier terme est un peu fort en l'occurrence, le second reste plus nuancé et apporte le complément, le contraste avec la manière précédente (union). On sent nettement dans certain passage que les deux instruments partants d'un même langage viennent s'opposer et tenter de ravir à l'autre la suprématie.

STANCES est tous les concertos à la fois, tous les genres, toutes les formes de concertos. En effet, il tient du concerto grosso dans la mesure où il tient la partie soliste (tenue à l'origine par le violon) il tient du concertino (qui répond au soliste. Cf. les 1re pp.).

STANCES tient également du concerto de soliste où l'instrument doit être mis en relief, dans des élans de virtuosité et précisément s'opposer à tout l'ensemble, à l'inverse du concerto grosso. Les cadences ici présentes montrent l'aspect virtuose de l'œuvre et sont destinées à mettre en valeur l'instrument ET le musicien. On ne faillit donc pas à la tradition non plus dans ce domaine.

Ce geste de compositeur est-il volontaire ou a-t-il été imposé à B. Jolas dans l'inconscient ?
Répondre par oui ou non à l'une et l'autre de ces deux questions est impossible. Pour éclairer ce point de vue, mettons nous un instant dans l'état d'esprit du compositeur à la fin des années 70. Qu'a-t'il à sa disposition ? Nous oserions dire "presque tout" ! En effet, que faire, pour un créateur qui a assimilé plus que tout autre les concertos de Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, Brahms. Puis ceux de Ravel, Bartok, Prokovieff. Que peut un compositeur retirer de tant d'expériences. Sinon des enseignements et des principes qui lui seront utiles !

Si Beethoven n'a pas eu besoin d'apprendre ce que Mozart a du apprendre, si les romantiques n'ont pas eu la nécessité de faire le chemin parcouru par Beethoven parce que tout ce qui est acquis par des aînés l'est pour leurs cadets, il est naturel et évident que B. Jolas a bénéficié, même sans le vouloir ou le savoir, de l'apport de ses devanciers en ce qui concerne le genre qu'elle a voulu ici aborder. Ainsi, il ne parait pas extraordinaire que tous les systèmes d'écritures tant instrumental que technique soient abordés dans cette œuvre.

Au-delà de toute analyse et intérêt technique, il nous a semblé enrichissant de proposer au public averti ou non une œuvre très belle qui peut satisfaire le goût de chacun mais surtout défendre une œuvre conséquente que l'auteur a en grande affection.

Qu'il en soit de même pour nous tous.

LE TRAC

"Un mal qui répand la terreur"...

par René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

N'ayant pour ainsi dire jamais souffert du trac, je serais peu qualifié pour en parler si, au cours d'une longue carrière consacrée à l'enseignement musical et à l'organisation de concerts, je n'avais été à même d'en observer les fâcheux effets aussi bien sur les élèves que sur des artistes chevronnés. On ne sera donc pas étonné si les réflexions qui vont suivre concernent principalement les musiciens. Je crois cependant que les observations qu'on peut faire sur le trac des instrumentistes ou des chanteurs peuvent s'appliquer aux acteurs, aux orateurs, voire aux sportifs de compétition, et généralement à tous ceux que leur art ou leur activité professionnelle obligent à paraître en public.

Qu'est-ce que le trac ?

On en a donné bien des définitions, dont aucune, à mon avis, n'est pleinement satisfaisante, tant ce maudit trac peut revêtir de formes différentes. Cette émotion, ce trouble, ce désarroi en public relèvent-ils de la peur ou de sa sœur cadette la timidité ? (1). S'agit-il de psychoses telles que l'angoisse ou l'anxiété ? Peut-on aller jusqu'aux névroses légères ; par exemple l'agoraphobie qui, dans certains cas, est une crainte irraisonnée des lieux publics ? Pour les "traqueurs" (mot fort expressif qui contient celui de "traqué"), le milieu en effet – "l'environnement" comme on croit devoir dire aujourd'hui – joue certainement un rôle. L'appareil de la justice, avec son décor sévère, ses robes et ses toques, est de ceux qui font perdre contenance à certains prévenus du genre Crainquebille, le malheureux héros d'Anatole France, bien que le vieux marchand des "Quat' saisons" fût "bon bec" de Paris. Alors comment voulez-vous que nos petits élèves ne soient pas impressionnés devant ces jurys où des gens d'âge, assis côte à côte, les attendent derrière une grande table (2) ? A noter encore que certains artistes jouent sans trac sur une estrade, d'où les auditeurs, plongés dans le noir, sont finalement presque invisibles, alors qu'ils peuvent être troublés dans un salon, où les invités vous dévisagent à portée d'haleine. Tant il est vrai que le trac, ce lutin tourmenteur, n'est pas moins capricieux qu'il est malfaisant.

Manifestations du trac

Le tableau est riche en symptômes divers : accélération des rythmes cardiaque et respiratoire, tremblements divers : mâchoire, main (ô les archets qui sautent à la corde !...), genoux, voire le corps tout entier (3). J'ai vu des fillettes

---

(1) Tous les signes de la timidité se retrouvent en fait dans le trac, sauf le principal, qui est la rougeur, la fameuse rougeur, de l'innocence si souvent évoquée dans les romans sentimentaux.

(2) Les derniers temps de mon "persificat" au Conservatoire d'Orléans, il m'arrivait de faire entrer deux élèves à la fois dans la salle d'examen ; le deuxième, pendant l'exécution du premier, ayant le temps de se remettre du choc causé par la vue "Saint-Office" musical...

(3) Mon ancien élève, notre distingué concitoyen le Dr Gofstein, m'indique que, dans ce processus de déstabilisation, l'émission d'adrénaline par les glandes surénales, puis l'action de leur grand complice, le nerf sympathique, auraient une part déterminante.

qui en chantant leur mini-épreuve de solfège, tremblaient tellement, les pauvrettes, que non seulement leur voix n'émettait qu'un faible chevrotement de biquette apeurée, mais que leur jupe en frisonnait jusqu'au bord inférieur. Notons aussi les troubles des appareils digestif et urinaire : "boule" à l'estomac, polyurie (consultez votre dictionnaire médical) et même diarrhée – ce que les soldats de 14 appelaient "colique du feu". Yves Nat, qui fut l'un des plus remarquables pianistes de sa génération, avait une telle appréhension de l'estrade qu'il dut renoncer à paraître en public. On a même raconté qu'à l'issue de son dernier concert, il poussa cet étrange soupir : "Finies, la cravate blanche et la colique !", il associait malgré lui la tenue de concert et le désarroi de ses entrailles.

Autre signe "clinique" : le dérèglement des sécrétions naturelles. Les uns ont la bouche sèche (4), ce qui, chez ceux qui pratiquent les instruments à vent, favorise grandement l'émission de "canards" ; d'autres une transpiration qui fait glisser les doigts sur le clavier ou sur les cordes (particulièrement dans les grands écarts du violoncelle), le tout généralement accompagné d'un refroidissement des extrêmités, dû à la vaso-constriction, Alfred Cortot, autre illustre traqueur, gardait ses gants (et son pardessus d'ailleurs) dans sa loge en attendant l'heure "H". Ninon Vallin, la grande Ninon Vallin, que j'eus l'honneur – et le bonheur – de faire entendre au Conservatoire d'Orléans avant la dernière guerre, éprouvait à l'extrême cette frilosité prémonitoire. Comme je l'invitais à passer dans la salle, elle me pressa vivement les mains pour me montrer que les siennes étaient moites et glacées. Cette femme alors en pleine gloire, applaudie sur toutes les grandes scènes du monde, avait le trac pour paraître devant une poignée de provinciaux – d'ailleurs conquis d'avance !

Enfin, dans les cas de grand trac, on peut même observer une oblitération du sens tactile. Un de nos grands élèves me disait avoir l'impression de porter des gants de chirurgien ; un autre ne sentait plus ses mains, comme insensibilisées par une piqûre de cocaïne – conditions évidemment mauvaises pour jouer, comme nous le leur demandons, "l'archet à la corde" ou "au fond du clavier" !

Comme on pense, le trac agit aussi sur les facultés mentales, et provoque souvent des trous de mémoire ; ces fameux "blancs" dont parlent tous les solistes. Le merveilleux pianiste que fut – et qu'est toujours – Vlado Perlemuter me confiait qu'un soir de concert, tandis que se déroulait, à l'orchestre, le premier tutti du concerto inscrit au programme, il lui était impossible de se rappeler par quelles notes commençait son solo, situation angoissante qui prit fin subitement, au moment même de l'insaisissable "entrée" du piano, la dernière mesure de l'orchestre ayant agi comme un souffleur, et réveillé en lui les automatismes nécessaire. "Je n'y pense jamais, me disait-il, sans que m'en viennent des sueurs rétrospectives."

Qui a le trac ?

Quoique les interprètes (musiciens, acteurs, etc.) soient les plus exposés au trac, ce ne sont pas les seuls. Certes les créateurs y sont beaucoup moins sujets, n'ayant pas devant eux l'épouvantail essentiel qu'est le public. Mais est-on sûr qu'il les épargne toujours ? N'est-ce point le trac qui saisit Mallarmé lorsqu'il parle de la page "que sa blancheur défend" ? Si la présence d'un auditoire est un motif déterminant, il n'est donc pas un facteur absolu. J'ai connu de petits solfégistes qui, le jour de l'examen, avaient le trac, au fond de la classe, avant l'épreuve écrite de dictée musicale (6). Et l'on cite le cas limite du grand pianiste Wladimir Horowitz, qui traversa dans sa carrière une telle crise de trac qu'il finissait par l'éprouver tout seul devant son instrument, l'acte de jouer du piano étant devenu l'agent spécifique de ce trouble, comme celui d'écrire dans la crampe des écrivants.

Autre remarque : une idée très répandue est que le trac, signe d'une extrême émotivité, serait en quelque sorte la rançon du talent et que, par conséquent, ceux qui ne l'éprouvent pas ne sont que d'ennuyeux dévideurs de notes. Il y a

---

(4) La carafe et le verre d'eau des conférenciers sont là pour prouver ce symptôme. Ce qui donne, ce n'est pas de parler, mais essentiellement de parler en public.

(5) Ce trac à l'écrit (bachot, etc.) a souvent pour objet l'incertitude où se trouve le candidat quant au sujet de l'épreuve. Une fois le sujet donné, son trac disparaît pour ces deux raisons : ou bien il sait, et le voilà rassuré, ou bien il ne sait pas, et son anxiété disparaît également, puisque c'est f...tu !

là une vue beaucoup trop simpliste. Des interprètes inspirés, par exemple Arthur Rubinstein (pour ne rien dire de Liszt, qui ne jouait, paraît-il, jamais mieux qu'en public) peuvent garder en toute occasion la plus insolente maîtrise de soi, et d'autre part il ne suffit pas de "paniquer" en public pour prouver qu'on a une âme de poète.

Ce qui est vrai, c'est que le trac, qui résulte d'une prise de conscience, d'une perception très aiguë de la "prestation" à fournir, peut n'apparaître, chez certains, qu'au moment de la "mue", de la métamorphose qui, d'un élève qu'on juge avec indulgence, fait un artiste qui ne doit plus l'escompter. On cite à ce sujet un mot cruel de Sarah Bernhardt : une débutante se flattant devant elle d'ignorer le trac, la grande Sarah lui dit doucement : "Attendez, chère petite ; vous verrez quand vous aurez du talent" ! Ce qui – si l'on néglige le côté persifleur de la réplique – voulait dire "quand l'expérience du métier vous en fera entrevoir les risques" (6). L'acquisition de cette lucidité explique aussi que de très jeunes enfants puissent avoir une assurance de tous les diables. J'en ai connu qui eussent joué leurs babioles devant le Pape et tout le Conclave ! Puis "avec le temps", comme dit la chanson, on réfléchit – et l'archet tremble ! En somme, il y a trois âges pour le trac : d'abord on ne l'a pas, puis on l'a, puis on ne l'a plus, ou – ce qui revient au même – on joue avec.

L'heure du trac

Autre caprice du trac : il ne se manifeste pas chez tous au même moment. Certains l'éprouvent la veille, ou même huit jours avant, le cœur faisant "toc-toc" à chaque fois qu'ils pensent à l'épreuve ou au concert prochains, puis, l'heure venue, ils recouvrent la sérénité. D'autres, au contraire, se dominent jusque-là et sont (comme on dit drôlement) dans tous leurs états au moment capital. Et encore n'est-ce point le seul espace de temps où peuvent s'inscrire ces allées et venues du trac. En règle générale, une exécution qui commence mal en raison du stress déclenché par la vue de l'auditoire a des chances de s'améliorer par la suite. J'ai cependant observé le processus inverse, notamment chez un excellent apprenti corniste, qui débutait avec autorité, se troublait à la seconde page, cafouillait à la troisième et terminait dans un superbe envol de "canards". Ce genre de mésaventure (heureusement assez rare) s'explique souvent ainsi : l'instrumentiste commence bien – si bien qu'il se dit, in petto, "Oh ! mais, aujourd'hui, ça marche !" – et crac ! c'est là que les malheurs commencent. Tant il est vrai que lorsqu'on fait de la musique il ne faut penser à rien d'autre, et se laisser porter par elle.

Peut-on guérir du trac ?

C'est parfois difficile, mais non impossible. Voyons d'abord du côté de la pharmacopée. Existe-t-il des remèdes antitrac ? J'en doute. Certain médicament eut son heure de vogue au Conservatoire d'Orléans. Il s'agissait d'un tranquillisant "léger" – si léger qu'il m'est bien difficile de croire à son efficacité. Mais il n'est pas exclu que la faveur dont il jouissait le dotât de ce qu'on appelle un "effet placebo", c'est-à-dire illusoire et cependant réel, comme la médecine psychosomatique en obtient par l'administration de comprimés d'une substance neutre ou des injections d'eau distillée. En revanche les tranquillisants, même légers, ne sont pas sans effet sur le tonus psychique, et leur effet décontractant peut engourdir la mémoire, cette faculté si utile aux musiciens (7).

Qu'on me permette donc, en terminant cette étude, de donner ici quelques conseils de simple bon sens aux jeunes traqueurs. D'abord, jouez le plus tôt et le plus souvent possible en public, afin de vous familiariser de bonne heure avec ce monstre imaginaire. Mon second conseil s'adresse aux parents d'élèves. Ne dites pas à votre enfant, le jour de l'examen : "Il faut absolument que tu réussisses ! C'est ta dernière année ! Ton avenir en dépend !" etc. En effet le trac pour tout le monde est d'autant plus fort

---

(6) Ce qu'on peut rapprocher de la belle réflexion de Degas : "La peinture, quand on ne sait pas, ça n'est pas difficile !... Mais quand on sait, oh ! alors, quand on sait !..."

(7) Un médecin m'apprend que les Américains utilisent contre le trac des "bêta bloqueurs", qui sont des inhibiteurs du grand sympathique. Je me méfie personnellement de telles manipulations, et serais tenté de vous dire, comme Sully Prudhomme : "N'y touchez pas !"

que l'enjeu est plus important (8). Le jeune candidat, bien sûr, ne doit pas partir résigné à l'échec, mais pas davantage avec un sentiment écrasant de responsabilité, comme si la fin de tout devait s'ensuivre.

Mais voici mon ultime conseil, mon grand secret : faites du trac un tabou absolu, et n'en parlez jamais. Mieux : à qui vous demande si vous avez le trac, répondez hardiment, d'un air dégagé, et au besoin légèrement bravache, que vous ne l'avez pas, ne l'avez jamais eu, et pensez bien ne l'avoir jamais. Car, suivez-moi bien dans ces méandres : si vous dites "j'ai le trac", vous vous direz aussi "les autres savent que je l'ai", en sorte que, sachant qu'ils le savent – les uns pour compatir à votre infortune, les autres (car l'homme n'est pas naturellement bon) pour vous "attendre au tournant" – vous vous trouverez au centre d'un véritable "circuit de trac", ce qui, à l'heure de vérité, ne fera qu'augmenter le vôtre. Il y a là un "effet boomerang", une réverbération des états d'âme, un choc en retour des ondes émotionnelles qui reviennent toujours à leur premier émetteur. Tandis qu'en niant tout en bloc, vous vous composerez un air, puis une mentalité de "sans trac". Car, c'est bien connu, tous les menteurs finissent par croire à leurs mensonges !

"Et si, pourtant, je rate mon affaire ?" direz-vous. Eh bien, n'avouez toujours pas ("N'avouez jamais !" avait dit je ne sais plus quel condamné devant la guillotine...) ; mettez ce ratage sur le compte d'une insuffisante préparation – ce qui, du reste, est souvent la pure vérité. Car – j'allais l'oublier – il y a aussi une façon (c'est la meilleure) de combattre le trac ; c'est de travailler ferme et de bien savoir son morceau. Trente-cinq ans de pratique m'ont appris que le trac n'est souvent que l'excuse des paresseux.

(8) Voyez les sportifs et en particulier les tennismen, toujours plus brillants en exhibition que lors d'un tournoi dont dépend leur réputation.

Yolanda Hernandez,

soprano

"Les amis de Wifredo Lam" (peintre cubain, décédé en 1982) organisaient, le mardi 31 mai 1988, à l'auditorium du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, un récital de la cantatrice cubaine Yolanda Hernandez.

La première partie du programme était consacrée à des œuvres d'inspiration populaire de A. Ginastera, O. de Blanc, E. Lecuona, H. Villa-Lobos, F. Obradors et... S. Rachmaninov. Après l'entracte (au cours duquel fut projeté un court métrage consacré à Wifredo Lam, tourné en 1982 par Arnaud Blin), nous entendîmes deux chansons hébraïques, des mélodies de Ravel et R. Strauss, ainsi que deux airs d'opéra de Puccini et Verdi.

Timbre somptueux, cuivré et riche de résonances nasales — caractéristique des voix des Caraïbes... Les immenses possibilités de cette jeune et superbe cantatrice devraient lui permettre de faire une grande carrière, pour peu qu'elle réussisse à améliorer une articulation qui manque encore parfois de netteté et qu'elle obtienne une meilleure homogénéité du timbre entre les différentes vocales.

Nous avons particulièrement apprécié : *Triste* de Ginastera, admirable d'émotion contenue ; le *Lamento Africano* du populaire Ernesto Lecuona, si caractéristique de la musique afro-cubaine des années 50 ; ainsi que le sublime *Morgen* de R. Strauss, dans lequel l'extraordinaire toucher du pianiste Carlos Cebro fit merveille. La célèbre berceuse de Montsalvatge *Duermete negrito !* conclut en bis ce magnifique récital.

Francis Cousté

Communiqué

Le Lycée La Fontaine célèbre son Cinquantenaire les 20-21 et 22 octobre 1988. Une rencontre des anciens professeurs et élèves des classes du CAEM est prévue autour d'un buffet le **samedi 22 octobre entre 11 h 30 et 13 h 30.**

Nous espérons être nombreux ce jour-là ! Il serait souhaitable — pour des raisons d'intendance ! —, que ceux et celles qui désirent venir, prennent contact rapidement avec :

Madame Deyrolles
Secrétaire au Lycée La Fontaine
1, Place de la Porte Molitor, 75016 Paris
Tél. : 46.51.25.39, poste 305

Gabriel PIERNE 1863-1937

Cydalise et le Chèvre-Pied (1re suite d'orchestre)*

par **Francine MAILLARD**
Professeur Honoraire d'Education Musicale

Marche des Élèves Nymphes

« Et c'est maintenant l'école des Nymphes qui arrive en cortège, également rangées par ordre de taille ».

Cet élégant épisode se présente comme un *lied,* en trois volets.

Dans le 1er volet, les trois hautbois, secondés par les trois clarinettes et la clarinette-basse, sur de légers accords à contretemps des harpes et du triangle, évoquent l'entrée des petites nymphes, sur un motif (*e*), en *do* dièse mineur, gracieux, voire un peu mièvre et maniéré ; ex. 5.

Ex. 5 (e)

E. Leduc

(*e*) est repris aux 2 clarinettes, puis aux 2 grandes flûtes et ce volet s'achève sur une descente chromatique du hautbois (mes. 13).

Le volet central, confié aux cordes, débute sur un motif (*f*) (mes. 14), souple, formé de 4 croches descendantes dont la 1re et la 3e sont accentuées :

A la reprise de ce motif, un hautbois expressif chante un contrepoint ascendant où le rythme côtoie un ondoyant triolet (mes. 22). Ex. 6.

Ex. 6 (f)

* Voir l'Education Musicale n° 348.

Le retour intégral du 1er volet conduit à une transition : *« La gouvernante des nymphes et le vieux Faune réunissent leurs élèves... ».*

Le motif du vieux Faune (*c*) est alors repris aux bassons (mes. 43), puis aux 3 clarinettes (mes. 48), précédant l'épisode suivant :

La leçon de danse *(sur le mode hypolydien)*

... et leur donne une leçon de danse sur le mode hypolydien ».

Ce nouvel épisode est un thème suivi de variations. Dans le ton de *fa* (avec *si* bécarre), le thème est un motif de danse dont le parfum archaïque évoque les antiques gymnopédies ; il se déroule largement sur 12 mesures et se décompose en 3 fragments, (*g*), (*g'*), (*g*) ; il est exposé à la petite flûte solo et au basson solo, sur un rythme binaire à 2/4, bien marqué, souligné par la petite timbale : ex. 7.

Ex. 7 (g)

Une redite intégrale de (*g*) dans une orchestration plus étoffée (grande flûte, clarinettes, tambour de basque et harpe) (mes. 13) – les élèves donnant la réplique à leurs maîtres – introduit un volet central dont le motif (*g2*), dérivé de (*g*), est également fragmenté en 3 ; chacun de ces fragments, présenté par la petite flûte et le basson est repris par la grande flûte, comme si les élèves reproduisaient là encore les mouvements de leurs maîtres (mes. 26).

La reprise intégrale et *crescendo* de (*g*), formant le 3e volet du thème, avec ses trois fragments, met un point final, dans la nuance *forte,* à cette danse, suivie bientôt de 4 variations (mes. 38).

Dans la **première variation** (mes. 50), le mouvement est vif (le double plus vite) et le rythme ternaire (mesure à 6/8). Le motif (*g*), présenté *forte* à la trompette et aux violons à l'unisson, présente la même structure que dans le thème initial. Les bois (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes) en répètent docilement chaque élément, mais la variation du volet central (*g2*) est omise.

La deuxième variation (mes. 73) est en *La* majeur ; nous y retrouvons le *tempo* et l'élégance du thème. Légère et *scherzando*, cette variation, dans laquelle les mesures à 2/4 et 3/4 alternent avec fantaisie, laisse les clarinettes exposer le motif à reproduire ; les hautbois auxquels s'adjoindront les flûtes répondent (mes. 77). Le dialogue se poursuit dans une orchestration de plus en plus riche, la structure ternaire du thème étant toujours respectée.

La troisième variation (mes. 98), en *la* mineur à 2/4 est un aimable et volubile babillage en double-croches de la flûte et du hautbois que colore quelques notes de xylophone. Le dialogue maîtres-élèves, la structure ternaire du thème, quoiqu'un peu moins évidents, sont pourtant toujours présents. Et quelle habileté dans l'utilisation des divers registres orchestraux dont la virtuosité est sollicitée, certes, mais sans effet artificiel ! La fantaisie, la légèreté y règnent, comme dans le *Scherzo de la Reine Mab* de Berlioz, auquel fait songer cette aérienne et bondissante variation.

Avec **la quatrième variation** (mes. 130), – en *La* majeur, à 6/8 – le charme reprend ses droits, ainsi que la forme tripartite. Le 1[er] volet de cet élégant *andante* consiste en un ravissant solo de clarinette. Soutenue par de légers accords de la harpe marquant les 2 premières croches de chaque temps et par des tenues *pianissimo* des violoncelles divisés en 4, une délicieuse cantilène se déploie, à laquelle les nombreux rythmes de « sicilienne » viennent donner élan et caractère.

Dans le volet central (mes. 159), la mélodie est confiée aux violons, tandis que les harpes égrennent de doux arpèges. La redite du volet initial (mes. 176) est quelque peu modifiée dans son orchestration, puisque c'est aux 3 grandes flûtes qu'est confiée la charmeuse mélodie que la harpe habille de légers arpèges ascendants.

Ici commence un long *allegro,* étincelant et très rapide (2/8 à un temps) (mes. 188). Plutôt qu'une 5[e] variation, nous y verrions une sorte de final brillant de toute cette scène.

L'action du Ballet va à nouveau progresser, après le charme des danses, et Styrax va refaire des siennes.

En effet, une cascade de secondes discordantes éclate, suivie d'une montée par tons entiers, aboutissant à un long trille, débouchant lui-même sur le motif (*a*) à la petite flûte, (mes. 201), véritable personnification de Styrax. *« Styrax s'empare de la gourde du vieux faune...* La redite, un ton au-dessus de l'épisode précédent accompagne ce commentaire, tandis que sur les mots : *... et la vide ».*

3 gammes montantes en fusée au piano, accompagnées par les *glissandi* des violons, divisés en 6, figurent les 3 gorgées avalées par le Chèvre-pied. (mes. 237).
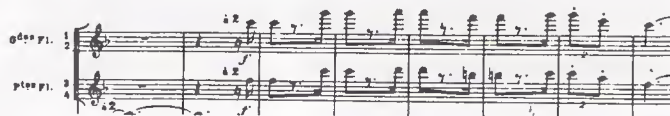
En un rapide 3/8, la petite clarinette (mes. 245) relayée par le basson (mes. 250) dégringole de l'aigu au grave pour figurer l'étonnement du vieux Faune qui cherche sa gourde, et annoncer le début du final.

« Styrax a pour danseuse la petite nymphe Mnésilla. Par ses gambades et ses folies, il jette le désarroi dans les rondes ».

Divers éléments se superposent dans cet éblouissant et tourbillonnant tutti orchestral, dans un rapide 3/8.

Dans une **première section,** sur une pédale des 4 cors, dans le ton de *fa* avec *si* bécarre, une formule rythmique énergique, dérivée de (*g*) roule obstinément aux cordes graves divisées, tandis que de mordants appels des hautbois dominent l'ensemble (mes. 271), bientôt suivis d'un motif *G*, rappel de (*g*) (mes. 283) aux flûtes, clarinettes, piano et xylophone, en quintes et octaves, comme une mixture d'orgue. Ex. 8.

Ex. 8 (G)



Après l'amorce d'une redite dans le même ton, le discours module en *la* et le passage est repris dans une nouvelle orchestration (pédale de *la* aux trompettes et trombones, formule grave obstinée aux bassons et cordes graves, mordants appels aux violons et *G* comme plus haut) (mes. 308).

Dans une deuxième section introduite par des doubles triolets stridents de petite flûte (mes. 326), rappels de (*a*), l'énergique rythme obstiné gronde aux altos et hautbois en *ré,* tandis que *G* s'impose aux flûtes, clarinettes, piano et xylophone (mes 334) ; l'ostinato rythmique passe alors en *fa* dièse mineur aux violons et altos (mes. 347), tandis qu'un nouveau rappel de (*a*) à la petite flûte (mes. 349) évoque le terrible Styrax.

Le rythme endiablé nous entraîne toujours, en *do* cette fois, (mes. 355), avec les mordants appels *fortissimo* aux bois, sur pédales des bassons et cuivres.

Cette section se clôt sur l'énoncé intégral de (a) (mes. 363) et l'affirmation d'une gamme par tons descendante du *sol* dièse au *do,* puis du *do* au *fa* (mes. 375).

La troisième section démarre immédiatement sur une redite en *fa* avec *si* bécarre, du rythme obstiné (mes. 375) aux cordes graves, avec la pédale de cors et le motif *G* aux bois, piano et xylophone. Un nouvel

élément rythmique en *fa (h)* (m. 397) aux hautbois et à la caisse claire juxtapose un rigide 2/8 au souple rythme ternaire qui nous entraînait depuis le début de cet allegro endiablé. Ex. 9.
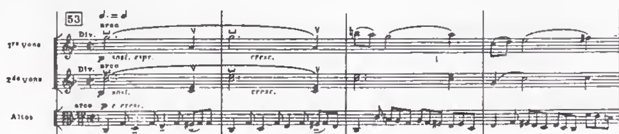
Ex. 9 (h)



Un *glissando* de harpe ramène le 3/8 et précède l'ébauche d'un lyrique *L* (mes. 405), aux flûtes et hautbois, tandis que l'ostinato des cordes graves gronde toujours inlassablement en *sol.*

L'élément (*h*), avec ses rythmes ternaire et binaire, est repris aux clarinettes (mes. 413) suivi du *glissando* de harpe et du thème lyrique *L* en *do,* aux hautbois, violons et violoncelles. Il se développe dans toute sa plénitude, à C, tandis que le rythme obstiné des bassons et cordes, demeure ternaire à 12/8. (mes. 437). ex. 10.

Ex. 10 (L)



Le thème lyrique *L* se poursuit, modulant à la tierce supérieure, *mi* (mes. 441), encore précédé du *glissando* de harpe ; il module par enharmonie (le *la* dièse devenant *si* b) en *si* b (mes. 445), s'enrichit de l'appoint des flûtes, tandis que les clarinettes et seconds violons poursuivent inlassablement leur rythme ternaire obstiné.

Cet épisode lyrique qui symbolise peut-être l'amour de Mnésilla pour Styrax s'achève par deux sifflements stridents, puis par le motif (*a*) entier aux petites flûtes (mes. 451), tandis que bois et cordes terminent par un dessin descendant par tons entiers.

Dans la quatrième section (mes. 453), où réapparaît la mesure à 3/8 et le ton de *fa* hypolydien, les éléments déjà connus se succèdent ; sur un trille *fortissimo* des cors et violons, la formule *G* (mes. 455) aux flûtes, clarinettes, piano et xylophone, précède le dessin rythmique (*h*) aux hautbois, scandé par la caisse claire ; le *glissando* de harpe annonce l'amorce du thème lyrique *L* (mes. 481) en *sol* comme dans la 3e section ; les clarinettes redisent l'élément rythmique (*h*) débouchant, après un nouveau *glissando* de harpe, sur le motif *L* en *fa* cette fois, dans toute sa plénitude ; le C s'y superpose au 12/8 du motif rythmique des basses. Le motif *L* se développe alors largement et noblement dans un superbe *fortissimo* de tout l'orchestre.

Le retour du 3/8 correspond au début d'une brillante péroraison (mes. 526) commençant par l'élément *G* clamé par les trois trompettes associées aux bois et au piano et souligné par un roulement de caisse claire.

L'orchestre entier se déchaîne dans ce tourbillon dyonisiaque. Une montée en accords parfaits déployés aboutit à celui de la tonique *do, la, fa,* répété inlassablement et concluant pesamment et *allargando* aux cordes graves et basson.
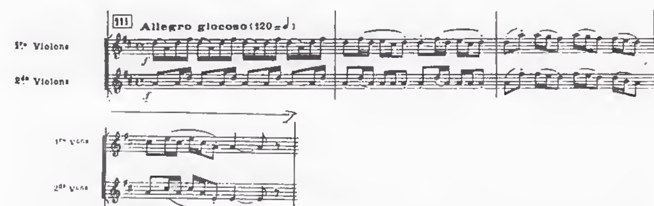
Ballet de la sultane des Indes

L'orchestration de ce tableau est quelque peu modifiée, le piano et les harpes étant remplacés par le clavecin, tandis que le glockenspiel apparaît à la percussion.

a - Entrée

Dans cet *allegro giocoso* en *Ré* majeur plein d'entrain, les hautbois et les violons énoncent un motif rapide et allègre, très tonal (*m*), pastiche agréable de Grétry, plus que de Rameau. (encore moins de Lully).

Ex. 11 (m)



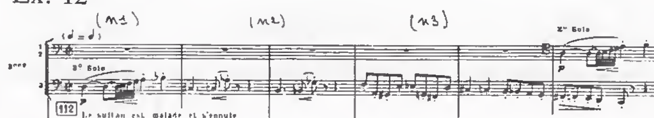
Construit sur dix mesures, ce motif obéit à la carrure : les quatre premières mesures s'achèvent sur la dominante *la,* tandis que les quatre suivantes évoluent vers un retour à la tonique *ré* ; les deux dernières n'ont qu'un rôle de conclusion, affirmant avec force la tonique par des accords parfaits descendants ; (ce schéma tonal est aussi celui de la « forme-suite »).

b - Pantomine

« Le Sultan est malade et s'ennuie ». La pantomime burlesque qui suit se présente comme une entrée de fugue aux trois bassons ; (cet épisode n'est pas sans évoquer le prêche des Capucins du *Camp de Wallenstein* de Vincent d'Indy).

Le sujet, en *ré* mineur de ce fugato exposé au 1er basson comporte cinq mesures (*n*) ; ses éléments en sont bien hétéroclites : fusée ascendante (*nl*), retombées plaintives et soupirantes (*n2*), motif en 4 croches piquées chromatiques et grotesques (*n3*). Ex. 12.

Ex. 12



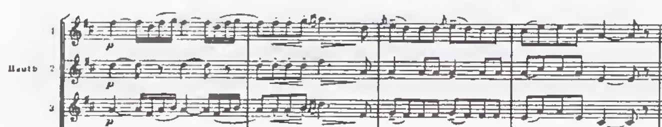
La réponse donnée par le 2e basson, puis, à nouveau le sujet énoncé par le troisième basson terminent cette exposition (mes. 15).

« Il consulte ses médecins... Le cor anglais rentre alors sur le motif (*n3*), tandis que le 3e basson redit (*n1*) et (*n2*) encore plus plaintifs ; la timbale, par deux fois roule les seize double-croches d'une mesure entière, suivies par les deux gammes descendantes de *si* b du 1er basson, tandis que le deuxième insiste avec (*n1*) et (*n2*) ... *qui appellent les apothicaires ».*

c - Pas des apothicaires

Un motif guilleret et gracieux de 8 mesures (*o*) est exposé par les trois hautbois et le clavecin en *ré*.

Ex. 13 (o)



Là encore, la carrure est de règle, de même que le schéma tonal : tonique-dominante, dominante-tonique de la « forme-suite ». Reprise de ce motif (*o*) aux trois flûtes, sans clavecin.

Un volet central (mes. 17) où la pantomime reprend ses droits consiste en une gamme montante en fusée et *forte* aux cordes, à laquelle répondent les deux cors et la timbale et une gamme descendante en fusée et *forte* aux cordes.

Le motif guilleret (*o*) revient à la mesure 29, aux trois flûtes et au clavecin.

La timbale frappant le *ré* et le *la* (mes. 37) introduit un nouveau passage où deux gammes-fusées descendantes et modulantes accompagnées d'une plaintive 9e descendante sont suivies d'un *crescendo* à la timbale, de gammes-fusées *forte* à tout l'orchestre.

C'est la transition vers une reprise du motif (*m*) de l'entrée (mes. 49). Ses huit mesures joyeuses sont exposées comme précédemment ; les flûtes se joignent aux hautbois et cordes pour en amorcer *fortissimo* une redite (mes. 57) qui tourne court.
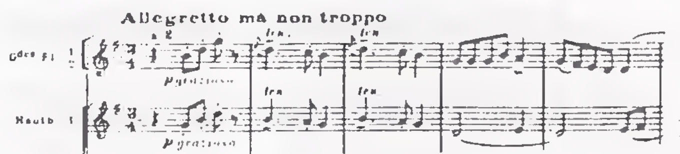
Des accords péremptoires (mes. 58) alternent avec des fusées descendantes ou montantes, des rappels fugitifs de (*m*) dans une grande agitation, évoquant le zèle déployé par les apothicaires pour guérir le sultan.

« Mais, le sultan n'est pas guéri. Il fait de la neurasthénie ». Cet épisode conclut sur un court rappel de (*m*) dans un *ré* majeur catégorique et enchaîne (mes. 75) : *« Une sonnerie de trompettes retentit et des pirates viennent montrer au Sultan leur butin, une troupe d'esclaves de toutes couleurs, et, parmi elles, Cydalise ».*

d - Danse des esclaves

Dans un gracieux 3/4, les bois murmurent un poétique motif (*p*), empreint de simplicité et de mélancolique distinction.

Ex. 14 (p)



Assez développé, ce motif de danse, en *sol* majeur, marque par deux fois un arrêt à la dominante (mes. 13 et 20) avant de reprendre au début et conclure à la tonique (mes. 35.

Après l'aristocratique danse des esclaves blanches, c'est au tour des esclaves de couleur de se produire. Toujours en *sol* mais à 2/4, leur danse est rapide et son agitation rappelle le thème (*m*) de l'*Entrée.* Le motif (*q*), présenté aux bois et au clavecin a encore une structure toute classique avec son schéma tonal : tonique-dominante (mes. 36 à 44), dominante-tonique (mes. 44 à 54).

Ex. 15 (q)

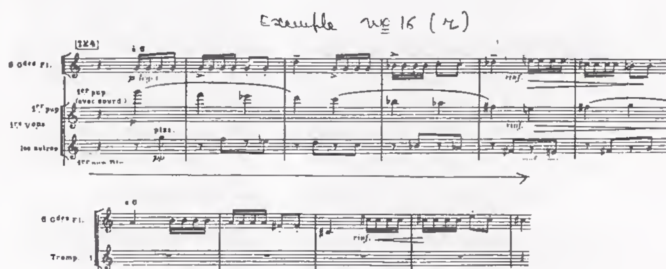


Une troisième partie dans laquelle les bois, le clavecin et les cordes divisées en dix parties semblent se renvoyer capricieusement le rythme initial du motif (*q*), s'achève sur une conclusion franche (mes. 54 à 71) quant au rythme et au dessin mélodique des plus simples.

e - Variation de Cydalise

L'Étoile apparaît enfin ! Le motif (*r*) qui caractérise sa danse, entièrement construit sur un rythme immuable (huit double-croches, deux croches, une noire) est présenté aux six grandes flûtes, accompagnées par les cordes divisées en dix, qui marquent soit les temps en noires, soit les 2e et 4e croches en pizzicati. Ex. 16.

Ex. 16 (r)



Malgré la monotonie du rythme et l'abondance des notes répétées, la variété extrême des altérations inattendues, les chromatismes et enharmonies (mes. 5, 13 et 17 par exemple), donnent un charme étrange, unique à cette musique. Cydalise n'est vraiment pas comme les autres : sa personnalité originale, sa séduction, sa fantaisie s'opposent à la grâce fade des autres esclaves et ont tout pour charmer le Sultan et lui faire oublier sa maladie.

Un léger dialogue à la trompette et au hautbois (qui émet le seul motif chantant de cet épisode à la mes. 13), auquel se mêlent les flûtes, précède la reprise du thème. Pour l'accompagner, le glockenspiel s'ajoute aux cordes qui trillent légèrement leurs noires ; la trompette, les flûtes puis la timbale *diminuendo*, se renvoient le rythme sur les tenues des cordes.

« Le Sultan, charmé s'approche de Cydalise ». Le thème du Sultan, avec ses trois éléments (*n1*), (*n2*), (*n3*) résonne alors, par la voix d'un basson burlesque, sur un fond de trémolos aigus des violons. *« Elle le frappe de son éventail et lui rit au nez ».* Dégringolade *forte* aux violons ; notes répétées grinçantes (sur un accord de quinte et sixte) aux hautbois et clarinettes ; fusée ascendante *fortissimo* aux flûtes et petite clarinette. *« Scandale ».* Sextolet chromatique descendant aux basses sur un roulement de timbales. *« Tout le monde tombe à genoux ».* Choral suppliant et expressif aux 4 cors, ponctué de coups de timbales légers. *« Le Sultan lui pardonne ».* Soutenu par le quatuor de cors, le basson exprime son pardon par le motif (*n1*) et (*n2*) redit deux fois et s'achevant sur une longue vocalise « ad libitum », en un style récitatif majestueusement redondant.

f - Final du ballet de la sultane des Indes

Dans un mouvement deux fois plus rapide, les premiers et seconds violons se lancent, à l'unisson, dans un brillant *allegro* où le style violonistique italien du XVIIIe siècle est spirituellement pastiché.

Très disjoint mais très tonal, le motif (*s*) en *ré* majeur, formé d'arpèges s'étendant parfois sur plus de deux octaves, de traits de virtuosité, de doubles cordes, comporte plusieurs éléments : Ex. 17.

Ex. 17

(s1) (s2)

Le double plus vite

(*s1*) et (*s2*) sont d'abord exposés en *ré* et aboutissent sur un arrêt à la dominante *la* (mes. 11) ; vient ensuite une redite en *mi* mineur avec arrêt sur sa dominante *si* (mes. 26).

Un troisième retour de (*s1*) débutant en *mi* mineur et s'achevant sur la dominante de *ré* (mes. 26) est suivi de (*s2*) concluant en *ré* (mes. 31).

Une courte péroraison affirmant l'accord parfait de *ré* majeur enchaîne (mes. 38) *fortissimo* sur une brève reprise du motif (*m*) de *l'Entrée* du ballet aux hautbois et cordes, dominée par la fanfare triomphante de deux trompettes en *ré.*

Danse de Styrax (Final du 2e tableau)

L'orchestration est ici identique à celle du premier tableau.
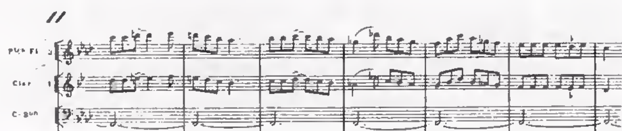
Une nouvelle pantomime ouvre le dernier épisode de cette première suite de *Cydalise et le Chèvre-pied.*

« Cydalise fait signe qu'elle a froid ». Les flûtes, clarinettes et violons, en deux glissades chromatiques très figuratives évoquent les frissons qui secouent la ballerine. *« Le fermier général pour lui chercher une mante, se précipite vers le panier »,* les frissons se multiplient, puis font place à une ascension des mêmes instruments, avec la trompette, pour simuler la précipitation du financier. *« l'ouvre...* Un accord des bois et cordes est suivi d'un autre, *fortissimo,* des bassons, cuivres et cymbales. *« Styrax en jaillit, bondit vers Cydalise et l'embrasse ».* Le motif (a) jaillit lui aussi à la petite flûte fortissimo, suivi de la cascade de secondes (déjà entendue après la quatrième variation de la *Danse des Nymphes),* aux bois, cordes et xylophone.

« Stupeur de tout le monde ». Long accord des cors bouchés. *« Le maître de ballet lui demande qui il est...* Motif interrogatif du cor anglais. *« Et Styrax, au grand émerveillement général se met à danser une danse effrénée »...*

Ici commence véritablement la première section de *la Danse de Styrax ;* en *fa* mineur, dans un 6/8 endiablé ; sur des pédales graves du contre-basson et des contrebasses, et des pédales suraïgues des harmoniques syncopées des violons, sur des battements légers de la timbale et des roulements de la caisse claire, un assez long motif (*t*) (mes. 19), dont les contours capricieux, les syncopes, les accents décalés déconcertent, est exposé *piano* à la petite flûte et à la clarinette. Ex. 18.

Ex. 18 (t)



Repris par les flûtes, la petite clarinette et le basson (mes. 29) auxquels les hautbois s'adjoindront (mes. 35) avec des coups de grosse caisse en contre-temps, le motif (*t*) se déroule *crescendo,* peu modifié, pour s'arrêter sur la dominante *do* (mes. 43).

Cet arrêt est illusoire car, avec un orchestre de plus en plus riche (les cuivres, le piano ont joint leurs voix au discours) et *fortissimo,* la tête du motif (*t*) est clamée vigoureusement par les bois et les seconds violons, sur un trille des trompettes (mes. 43). Les flûtes et les clarinettes répondent par mouvement contraire (mes. 45).

Ce sont maintenant les bassons, deux des cors, les altos et violoncelles qui l'ébauchent, sur un trille des deux autres cors, (mes. 47) avant les mouvements contraires des bois, piano et violons dont le rythme en 3 pour 2 superpose les trois croches descendantes aux duolets ascendants. *« ... à laquelle Cydalise finit par se mêler ».*

Ici commence *la deuxième section :* une troisième reprise de la danse aux bois, dont le rythme frénétique est toujours ponctué par la timbale, se voit adjoindre un contrechant des trois trompettes, encore en *fa* mineur.

Sur la descente chromatique des bois, la tête du motif (*t*) s'impose aux cordes, en *sol* mineur (mes. 59), puis est redite aux cordes, flûtes et clarinettes, toujours dans la nuance *forte* et en *sol* mineur (mes. 63).

Une transition au tutti, encore *crescendo,* sur quatre élans syncopés et ascendants (mes. 67) mène à *la troisième section :*
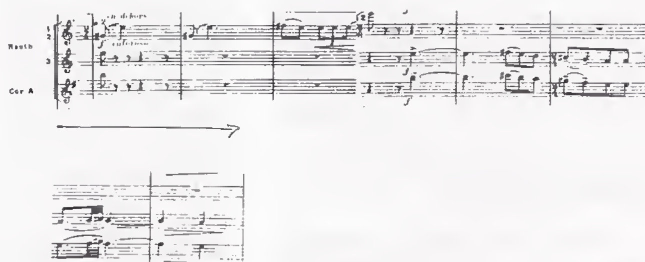
« Tout le monde est gagné par ce mouvement frénétique : danse générale »...

Le tutti déchaîné, fortissimo et *appassionato* lance les quatre premières mesures du motif (*t*) (mes. 71), en *do* lydien (avec le *fa* dièse), sur une pédale des timbales en *do* et les contre-temps de la grosse caisse.

«... au cours de laquelle Cydalise et Styrax s'enlacent ».

Bois et cordes amorcent alors une transition plus lyrique, *allargando* (mes. 75) vers un motif nouveau, passioné (*u*), au hautbois et à la trompette, où les mesures à 2/4 et 6/8 alternent ; poursuivi par les flûtes, les hautbois et les violons sur des arpèges mouvants des clarinettes et des *glissandi* de harpe, ce motif, symbole de l'amour qui unit Cydalise et le Chèvre-Pied, s'épanche avec un grand lyrisme. Ex. 19.

Ex. 19 (u)



Mais la danse générale (*t*) entraîne à nouveau les bois *fortissimo* dans son rythme irrésistible, en *ré* b cette fois (mes. 87), pour quatre mesures seulement, car la transition lyrique *allargando,* intervient une nouvelle fois.

... s'enlacent si étroitement que le fermier général et le capitaine interviennent et entraînent Cydalise »...

Le cor anglais et les violons chantent avec chaleur le début du motif passionné (*u*) (mes. 95), repris en canon *forte* par la trompette (mes. 99).

A nouveau, (*t*) clamé *fortissimo* aux clarinettes, bassons, cors et violoncelles en *mi,* toujours souligné par une pédale de tonique de la timbale, des tenues des trombones et du tuba, des contre-temps de la grosse-caisse, vient interrompre ces effusions à deux reprises (mes. 103 et 107).

« Avant de sortir, elle jette à Styrax la rose de sa ceinture ». C'est au tour des trompettes, afin de souligner le geste tendre de Cydalise, d'exprimer l'amour des deux héros par le motif (*u*) qu'elles achèvent d'une manière nouvelle et éclatante sur un magnifique et rutilant tutti (mes. 111à 120). *« Et Styrax lui donne la flèche de l'amour qu'il a gardée ».*

Sur des trilles des cors, du piano, des violoncelles, sur les roulements des timbales et les descentes chromatiques des cordes, le motif (*t*) de la danse de Styrax retentit aux hautbois et clarinettes, suivi d'un coup de cymbale et de grosse caisse. Cette formule reprise à la mesure 125 s'exalte de plus en plus vers une sorte de paroxysme. *« Styrax brandit la rose comme un trophée et danse sa victoire et sa joie. Tous l'imitent ».*

Précédées par des trilles du triangle et du piano, ce sont encore les trompettes, instruments des victoires, qui, pavillons en l'air, évoqueront dans cette étincelante péroraison, le triomphe de Styrax par son motif (*t*) dans son intégralité, en *fa* mineur, tonalité initiale, soutenues par le jeu rythmique, les contre-temps, les trilles, les accents de tout l'orchestre (mes. 137) et dans un mouvement de plus en plus animé.

A la mesure 147, les bois et les cordes les relaieront *triple forte,* développant encore davantage ce motif de danse.

Le motif passionné (*u*) triomphe ensuite aux différents pupitres (mes. 157 et 161) dans une sorte de canon pour aboutir à sa superbe conclusion déjà entendue à la mesure 120.

Tandis que le rideau tombe et que des accords conclusifs résonnent déjà, des bribes de (*t*) circulent encore d'instruments en instruments, dans un déchaînement orchestral inouï, aboutissant enfin, *allargando*, après cette furieuse bacchanale, aux octaves et unissons définitifs.

Que peut-on ajouter après l'audition et l'examen de cette attachante partition ?

Les multiples facettes qu'elle révèle, les commentaires musicaux spirituels ou poétiques, émouvants ou burlesques, amusants ou passionnés des divers épisodes du livret – que l'on peut d'ailleurs facilement isoler les uns des autres – font de *Cydalise et le Chèvre-Pied* une œuvre éminemment accessible à un jeune auditoire scolaire.

Quant à l'auditeur éclairé, il ne pourra pas rester insensible au charme intense qui se dégage de ce ballet ; la science de l'écriture et en particulier de l'orchestration, la richesse des trouvailles rythmiques, et surtout la qualité et l'originalité de l'inspiration, seront pour lui la source de joies et d'émotions esthétiques certaines.

Partition : Ed. Heugel-Leduc.

RETOUR EN HONGRIE DES CENDRES DE BÉLA BARTÓK

Le retour en Hongrie, son pays natal, des cendres du compositeur Béla Bartók décédé aux U.S.A. en 1945, **parviendront, le 1er juillet 1988 à Cherbourg** et seront accueillies à leur arrivée en France par les Autorités Françaises et par son Excellence M. l'Ambassadeur de la République Populaire Hongroise à Paris. Le convoi quittera la France le 2 juillet à Strasbourg-Kehl pour gagner Budapest après avoir traversé la République Fédérale Allemande et l'Autriche.

A cette occasion, le Comité Français Béla Bartók a décerné la médaille Béla Bartók à deux musiciennes françaises en reconnaissance de leur action pour la diffusion de l'héritage spirituel du compositeur hongrois : **Jacqueline GALLON,** secrétaire générale de l'Institut Musical Européen de Besançon, et **Pierrette MARI** qui a consacré ses cours durant l'année scolaire 1987-88 aux œuvres de Bartók. La médaille, œuvre du sculpteur français d'origine hongroise, disparu fin 1985, András BECK, leur a été remise à Besançon, par Jean GERGELY, président du Comité Français Béla Bartók.

François Gosselin

Enregistrement - Fabrication des disques

1 - Les temps héroïques

Pour mémoire : en 1548, dans le « **Quart livre des dicts et faicts du bon Pantagruel** », François Rabelais imagine une situation où des sons gelés l'hiver dégèleraient au printemps pour redevenir audibles... !

Charles Cros (avril 1877) décrit, dans une note à l'Académie des Sciences, le Paléophone (rénommé phonographe par Lenoir). Son idée est une préfiguration du système de Berliner, qui ne verra le jour qu'en 1887.

Thomas Alva Edison, par ailleurs inventeur de l'ampoule d'éclairage, présente en mars 1878 un phonographe (feuille d'étain, diaphragme de parchemin, aiguille d'acier). Après avoir longtemps considéré son invention comme un jouet technique sans avenir industriel ou artistique, il se comporte ensuite en homme d'affaire très doué, et le fait fabriquer en grande série pour le vendre aux patrons d'entreprises (présenté comme une sténographe infatigable) et aux bateleurs de foire (attraction inouïe : venez écouter la voix de Sarah Bernard ou celle de Jéronimo !). Il faut attendre la présentation de cet appareil à l'Exposition Universelle de 1899 à Paris pour que le phénomène décolle.

Les frères Bell et le **Dr Tainter** améliorent le phonographe en le dotant de cylindres de cire et de moteurs mécaniques à vitesse régulée, s'inspirant des moteurs de boîte à musique.

Tous ces appareils ne permettent de fabriquer que des exemplaires uniques ou presque, malgré le procédé de duplication bien imparfait de **Lambrigot.**

2 - L'enregistrement sur disque

En 1887, le savant allemand (émigré aux États-Unis) **Emil Berliner** met au point un enregistreur sur disque de zinc de 30 cm de diamètre, avec sillon spiralé à gravure latérale, où l'enregistrement commence près du trou central pour finir sur le bord. Il commercialise les disques et un appareil capable de les lire (et non pas de les enregistrer comme le phonographe ou le magnétophone) : le Gramophone. Il perfectionne l'invention de Lambrigot et obtient des copies d'une matrice originale par galvanoplastie (échange d'ions qui se déposent dans un électrolyseur).

En 1889, il crée en Allemagne la première usine de pressage de disques en galalithe (une des premières matières plastiques, fabriquée à partir de la caséine : on l'a rapidement remplacée par l'ébonite, issue de la chimie du charbon) : cette usine existe toujours, c'est une des Major companies, la Deutsche Gramophon Gesellschaft.

En 1906, on abandonne la gravure latérale pour une gravure verticale (les variations de tension sont obtenues en lisant des variations de profondeur du sillon. Les aiguilles d'acier sont remplacées alors par des saphirs à bout arrondi (moins d'usure du disque à chaque lecture) : c'est l'invention des **frères Pathé,** à Paris.

Les trois systèmes : cylindres, disques à gravure latérale, disques à gravure verticale, co-existent jusqu'en 1927.

En 1920, on passe à la lecture « électrique » : les membranes sont remplacées par des bobines extrêmement fines mobiles dans des entrefers d'aimants, et liées à la pointe de lecture, les énormes pavillons sont remplacés par des amplificateurs à tubes et des haut-parleurs.

On commence à parler de haute-fidélité vers 1938.

3 - L'enregistrement magnétique :

Dès que l'enregistrement magnétique va être au point, il ne sera plus nécessaire que l'artiste d'opéra enregistre 100 fois dans la même journée le même air pour que l'on puisse graver 100 cylindres ou 100 disques. On se servira de la bande unique.

L'année de l'Exposition Universelle de Paris, en 1899, le danois **Valdemar Poulsen** présente à Copenhague un appareil destiné à enregistrer les communications téléphoniques. Son « télégraphone » utilise dans son principe la qualité que possède l'acier de « se souvenir » d'une aimantation passagère en devenant aimanté à son tour : un fil d'acier se déroule d'une bobine débitrice à une bobine réceptrice en passant devant un électro-aimant qui reçoit (amplifiées), les variations de tension électrique venant d'un micro. A la lecture, après rembobinage, le fil passe devant une bobine qui reçoit les variations d'aimantation du fil et les transforme en variations de tension.

Quelques années plus tard, l'ingénieur **Stille** remplace le fil, trop fragile, par un ruban d'acier de 3 mm de largeur. Les bobines, de 60 cm de diamètre, pèsent 6 kg ! Les têtes magnétiques s'usent très vite. La qualité de l'enregistrement ne peut pas rivaliser avec celle des rouleaux de Edison ni avec les disques, souples ou rigides, de Berliner.

En 1928, **Fritz Pfleumer** remplace le ruban d'acier par un ruban de papier enduit de particules d'oxyde de fer, (de toute façon, l'acier de Stille s'oxydait en perdant ses qualités magnétiques, autant partir d'un oxyde de la meilleure qualité possible). Après la dernière guerre mondiale, la nouvelle industrie des colorants et la chimie du pétrole permettent aux ingénieurs de la Bayern Anilyn (basf) la mise au point de la bande de triacétate de cellulose enduite d'oxydes de fer. Le triacétate est bientôt remplacé par des polyesters.

Les progrès sur les oxydes aidant (on parvient même à faire des bandes « métal pur »), les nouveaux « magnétophones » tournent à 38 cm/s (au lieu de 76), puis 19 cm/s et 9,5 cm/s (normes Haute-fidélité grand public) et même 4,75 cm/s dans le standard « K7 » mis au point par Philips en 1963 : bande de 3,81 mm de largeur, 18 micromètres d'épaisseur, dans un emballage plastique préformé de 10 cm / 6,3 cm pour 60 g). Les ingénieurs et commerciaux d'Eindhoven ont pu imposer leur nouveau standard en abandonnant leurs droits de licence sur les brevets.

Les progrès énormes sur la qualité d'enregistrement proviennent essentiellement des travaux de l'américain **Ray Dolby.** (mise au point en 1967 d'un réducteur de dynamique, réversible, destiné à faire baisser considérablement le bruit de souffle de la bande dans les passages très doux).

Notons aussi les progrès faits sur les bandes multicouches, qui allient les oxydes de fer et le cobalt (pour augmenter le pouvoir coercitif) et aussi sur les qualités géométriques des cristaux d'oxydes : un cristal allongé est plus facile à travailler en couches régulières.

On semble s'orienter actuellement vers des cristaux de type « tomette hexagonale » : l'enregistrement audio bénéficie des énormes progrès, réalisés sur la fiabilité des disquettes et disques durs d'ordinateurs.

4 - Microsillon et stéréophonie

La galalithe, l'ébonite, la gomme-laque étant remplacées par la vinylite que vous connaissez, on peut resserrer les sillons : on passe de 36 sillons par cm à 100 cm sans problème en 1947 (invention du microsillon par **Peter Goldenmark,** ingénieur chez CBS). De plus, dans la nouvelle norme baptisée LP (pour long playing), la vitesse de lecture passe de 78 t/mn à 33 t 1/3/mn, avec augmentation de la qualité. Depuis quelques années, l'enregistrement primaire n'est déjà plus un disque souple, mais une bande magnétique.

Dès 1881, l'avionneur **Clément Ader** avait mis au point un système de diffusion téléphonique « stéréoscopique » qui permettait de distinguer dans l'écouteur gauche les sons venant de la gauche et dans l'écouteur droit ceux venant de la droite. En 1931, l'anglais **Blumlein** met au point un système de diffusion radio stéréophonique utilisant une seule onde porteuse, donc un seul poste récepteur. Son idée est de diffuser simultanément la somme et la différence des deux signaux Droite et Gauche.

Cette même idée sera reprise pour les disques : on grave latéralement le signal somme et verticalement, en profondeur, le signal différence. Le décodeur électronique qui restitue le signal gauche et le signal droite est un simple résolveur d'équations à deux inconnues.

En effet, si vous connaissez

$$\begin{array}{rl} & G + D = 7 \\ \text{et} & \underline{G - D = 1}, \text{ alors} \\ & 2G \quad = 8 \end{array}$$

d'où G = 4 et D = 3

De plus, le système permet à un tourne-dique mono de lire des disques stéréo, puisqu'on a adopté la norme de la gravure verticale : on lira la différence des deux signaux, l'équilibre sera respecté (norme dite stéréo-compatible).

5 - Les compact-discs

Depuis 1926, on connaît la modulation par impulsion codée (MIC) ou pulse coded modulation (PCM), où les variations de pression de l'air (le son) sont transformées en variations de tension électrique par passage dans un microphone, puis en séries de nombres par analyse tous les 1/44 000e de seconde. Chaque nombre représente la tension à l'instant du découpage.

Les nombres sont codées en binaire (suites de 0 et de 1) par série de 8. Le premier octet donne le numéro de la tranche analysée, le second octet la valeur de la tension. Cette technique avait été mise au point pour garantir le secret dans les conversations téléphoniques entre responsables de l'armée américaine.

Depuis 1948 et au-delà, les ordinateurs permettent de faire très rapidement tout ce travail de codage :
(analogique → numérique)
Puis de décodage pour restituer le son :
(numérique → analogique).

Les premiers, les ingénieurs de la firme japonaise **Denon** ont utilisé un magnétoscope transformé pour enregistrer le son musical sous une forme numérique. En 1978, les disques Denon-PCM étaient une référence.

En 1980, **AEG Telefunken** met dans le commerce des mini-discs, où le signal codé numérique, est lu par un capteur piezo-électrique (il y a encore frottement entre une pointe de lecture et la surface du disque).

La même année (l'idée est « dans l'air ») la firme japonaise **JVC** commercialise des disques codées numériques de 26 cm de diamètre, où le lecteur frotte

encore le disque, et pour lequel il faut ajouter un décodeur PCM à la chaîne de lecture.

En 1979, **Philipps et Sony** avaient présenté conjointement le projet de commercialisation du compact-disc. La mise au point est menée à bien par **Joop Sinjou** (Philips) et **Toshi Tada Doi** (Sony) : une seule face, diamètre 12 cm, durée env. 1 h, codage sur 16 bits : nombres de 16 chiffres au lieu de 8, lecture par rayon laser : aucun contact, aucune usure). Les successions de 0 et de 1 sont matérialisées par des petites cuvettes de 0,5 micromètre de diamètre sur 0,1 micromètre de profondeur (pour les zéros), et des absences de cuvettes (pour les uns). L'écart entre 2 pistes n'est que 1,6 micromètres. Le rayon laser et dévié hors de son axe par les cuvettes, il est réfléchi dans son axe quand il n'y a pas de cuvette.

Les progrès effectués dans la microgravure des transistors et des circuits intégrés ont permis la fabrication en grande série de ces CD-audio.

6 - Et l'avenir ?

On parle déjà de R-DAT et de S-DAT : deux retombées des techniques d'enregistrement numérique d'images (magnétoscopes) au niveau du son musical (magnétophones numériques).

Comme le magnétoscope VHS et bétamax, le R-DAT sera un magnétophone numérique où les têtes tourneront pour inscrire des pistes diagonales sur bande (2 000 t/mn soit 60 m de bande pour 2 h).

Le S-DAT sera muni de 22 minuscules têtes de lecture-enregistrement fixes et superposées : on compensera la fixité par une plus grande vitesse de défilement. (255 m de bande pour 90 mn).

Le gros problème n'est pas technique, car tout fonctionne, mais commercial : les magnétophones DAT seront capables d'enregistrer des compact-discs en conservant la qualité des compact-discs : bonjour les pirates !... Aussi certaines firmes prévoient-elle déjà d'incorporer à leur appareil une électronique qui reconnaîtra l'origine numérique d'un signal : dans ce cas, elle ajoutera une sifflante à l'enregistrement.

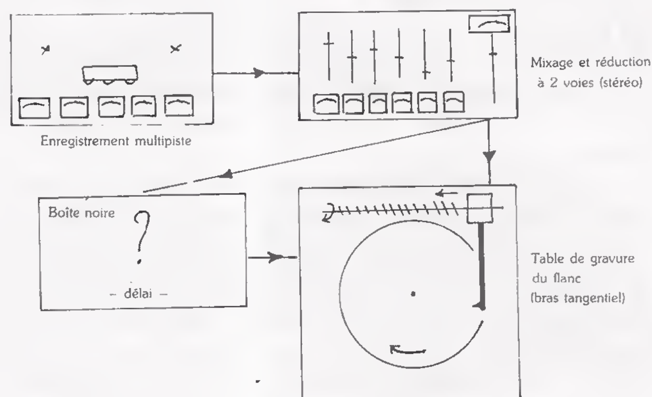
En 1986, le DAT était déjà l'objet d'une norme reconnue par 84 fabricants.

Pour mémoire : R-DAT signifie (rotativ) digital audio-tape.

S-DAT signifie (Static) digital audio-tape. Tape est lui-même l'abréviation de tape recorder, et digital vient de « digit », nom donné à chaque chiffre affiché par une calculatrice (traduisons-le par « numérique »).

François Gosselin
Collège de Caumont l'Eventé.
Animateur de l'Atelier-Studio
de Musique Expérimentale
(ASMEC) et du groupe
vocal « L'Eventail »

PLANCHE I



La table de gravure reçoit
le **signal direct :**
– celui-ci permet de prévoir un écartement plus grand entre deux sillons si l'intensité augmente.
le signal retardé :
– celui-ci est appliqué au burin graveur du bras.
L'écart entre les deux signaux varie entre 1 et 3 tours selon l'amplitude dynamique.

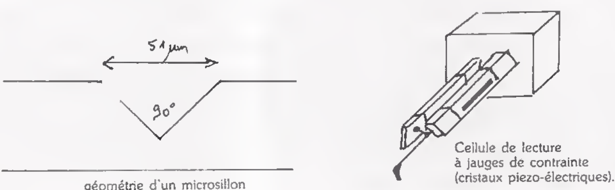
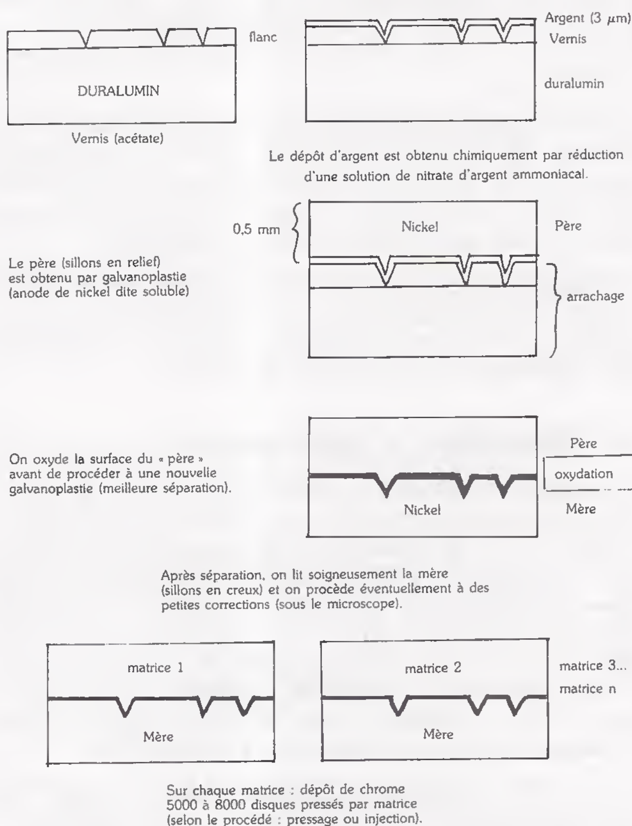


PLANCHE II



Bêtes et Fous

Jeu Musical

pour Chœur, Solistes, Ensemble d'Instruments Anciens, Récitants et Personnages

Texte : **Ionic Parlier** - Conception musicale : **Julien Skowron**

La musique de "Bêtes et Fous" est de l'authentique musique de la Renaissance et quelques passages empruntés au Moyen Age, ou spécialement composée dans l'esprit de ces époques. Essentiellement des Danses métamorphosées en chansons pour suivre le trajet inverse, courant à la Renaissance, des Chansons que l'on transformait en Danses.

Ce Jeu Musical reste une œuvre originale, dont les fondements historiques sont :
— la Pastourelle médiévale pour sujet littéraire,
— le répertoire des "Danceries" de la Renaissance pour l'illustration musicale.

Bien que les deux époques — Moyen Age et Renaissance — soient musicalement bien différenciées, ellers ont été ici consciemment mêlées, afin de trouver une atmosphère nouvelle, intemporelle et imaginaire, proche des contes de notre enfance.

Réalisé en majorité par des enfants (la Maîtrise des Hauts-de-Seine), il s'adresse à tous les enfants du monde, petits et grands !...

Julien Skowron

"Bonnes dames, bonnes gens,
Bourgeois, loubards et croquants,
Gamins sages ou diables vilains,
voici pour vous un conte joyeux : "Il y a plusieurs centaines d'années" raconte Gontran, chevalier peureux et avec reproches, "je me perdis dans une forêt immense. Et là... des animaux féroces m'attaquèrent... Et là apparut Colette, la fille du vent, des prairies, des clairières dans les bois... Et là... survinrent trois jeunes fous : Garinet-Gare-Ton-Nez (qui explose d'amour pour Colette) ; Oeil-De-Chat-Feuille-De-Choux, Baudinette : et Robechon, le Roi des Polisssons".
Et... mais laissons la musique vous chanter toute l'histoire. Comme les personnages, cette musique vient à nous de très loin dans le temps ; c'est elle qui faisait danser, pleurer et rire nos arrière-arrière grands ancêtres. Nous sommes personnellement invités à rester dans leur jeu. Qui sont les plus bêtes ? Les hommes ou les fous ? Qui sont les plus fous ? Les hommes ou les bêtes ?

Ionic Parlier

Le choix du sujet :

Il fallait trouver quelque chose d'amusant, de proche des enfants (CM1 et CM2, 6[es] et 5[es]), mais aussi d'authentiquement **historique.**

"La Pastourelle" traditionnelle s'y prêtait, à condition qu'on l'épure de certains aspects de son contenu par trop "scabreux", et sans grand intérêt auprès des enfants.

Dans cette recherche, quelques ouvrages nous ont aidés (voir bibliographie, "pour en savoir plus").

Le modèle a été naturellement "Le Jeu de Robin et Marion" d'*Adam de la Halle,* dont nous commémoreront cette année le septième centenaire de la mort († Naples, 1288).

Ionic Parlier en a subtilement distillé les éléments susceptibles d'être retenus, en les mêlant à un bestiaire, traditionnel lui aussi sans doute depuis des temps immémoriaux, en tous cas très vivace dès le Moyen Age.

Le choix de la musique :

Sur ce sujet littéraire, historique et *médiéval* qu'était "La Pastourelle", j'ai préféré utiliser les *Danses de la Renaissance à quatre voix,* plutôt que des refrains monodiques comme dans "Le Jeu de Robin et Marion", parce que :

— plus proches de nos habitudes harmoniques actuelles,

— bien adaptées, dans "l'esprit", à l'aspect vivant, dansant, rythmique, joyeux, que nous recherchions avec Ionic Parlier,

— permettant une orchestration, un traitement instrumental riches,

— généralement bien "appréhendées" par les enfants, et assez faciles à mémoriser,

et également pour créer une sorte d'atmosphère un peu intemporelle et relativement indéterminée.

J'ai ajouté quelques compositions personnelles, dans l'esprit des musiques de l'époque (Ex. : "Chanson de la Dame Enfermée", Basse Danse, n° 9, face B).

La mise au point du texte et de la musique des chœurs et des chansons :

Une fois que Ionic Parlier a établi un synopsis déjà avancé, fait un choix définitif des personnages, écrit les textes destinés à être chantés, j'ai cherché dans le répertoire des "Danceries de Claude Gervaise" et autres recueils de Danses de la Renaissance, les danses qui s'adaptaient le mieux (au plan de "l'esprit" et de la métrique) aux textes déjà existants.

Par ailleurs, j'ai aussi enregistré sur cassette, quelques airs de ces danceries, sur lesquels, ensuite Ionic Parlier (qui a une certaine habitude du travail avec les musiciens) a pu mettre des paroles.

L'écriture musicale à quatre voix :

Toutes ces danses de la Renaissance sont écrites en principe à quatre parties. Il a fallu "caser" le texte dans les différentes voix (Soprano, Alto, Ténor, Basse). Ce travail n'était pas si simple, car toutes les voix ne "marchent" pas toujours ensemble de manière totalement verticale. J'ai donc dû faire subir parfois au texte musical, quelques "mutations", surtout dans les voix internes et à la basse, afin que les paroles (nouvelles) puissent être dites sur la musique (préexistante).

Ces transformations sont restées légères. J'ai bien entendu respecté scrupuleusement l'harmonie d'origine. C'est le rythme qui a été un peu changé, par nécessité de faire coïncider les syllabes avec les notes.

Une expérience pédagogique et humaine exceptionnelle, une rencontre enrichissante :

Se sont rencontrés et ont travaillé ensemble, pour les Spectacles et pour la réalisation du disque :

— Un auteur-metteur en scène : *Ionic Parlier.*

— Un compositeur-arrangeur-adaptateur-musicien professionnel : *Julien Skowron.*

— Un ensemble de musiciens professionnels, spécialisé dans les musiques du Moyen Age et de la Renaissance : *La Maurache.*

— Une maîtrise d'enfants professionnelle (garçons) dans laquelle ont été choisis les solistes, et qui a fourni une partie du chœur (S., A., T., B.) : *La Maîtrise des Hauts de Seine (Direction : Francis Bardot).*

— Des solistes (filles), venant d'une chorale scolaire d'excellent niveau, la chorale *"A Tre Voci", de l'Ecole Jeanne d'Arc de Colombes (Direction : Catherine Durouchoux).*

— Des musiciens amateurs de bon niveau : chanteurs répartis dans le chœur, mais aussi instrumentistes, issus de : *l'Atelier de Musique ancienne de l'Ecole nationale de Musique de Gennevilliers.*

— Des comédiens professionnels (notamment pour le disque).

— Des techniciens du théâtre (assistant au metteur en scène : *Lionel Parlier,* éclairagistes...).

— Des costumières chargées de la conception et de la réalisation des costumes : *Brigitte Gueyraud, Manuela Parlier.*

— Une chorégraphe-danseuse, spécialiste de la danse à la Renaissance (de *"l'Atelier de la Danse Populaire") : Mone Dufour-Guilcher,* qui a réglé les danses, travaillé avec les enfants-danseurs, les professeurs et maîtres qui se sont intéressés à cet aspect bien particulier du spectacle : six danses stylisées et évoquatrices, construites à partir de quelques éléments empruntés à "l'Orchésographie" de Thoinot Arbeau. L'intégration de la danse renaissance constituant l'un des aspects les plus originaux de cette prestation.

— Une structure organisatrice dont le travail de coordination, de recherche et de réalisation des contacts (villes-participants-lieux d'accueil-responsables-pédagogues-musiciens...) était indispensable à la bonne marche de l'opération : *l'ADIAM 92 (Jacques Favart, Danielle David et leurs collaborateurs).*

— Des pédagogues : maîtres du Primaire, professeurs du Secondaire, conseillers pédagogiques en musique.



"Un petit pas de Bransle..."



Bambinette et Garinet

— Et, bien entendu : 4 classes par ville (2 du Primaire, 2 du Secondaire) pour cinq villes concernées dans le département des Hauts-de-Seine : Bourg-la-Reine, Clamart, Issy-les-Moulineaux, Rueil-Malmaison et Gennevilliers.

Pour ces derniers en particulier, ce fut une découverte du texte, de la musique, du spectacle et de ses exigences, mais aussi l'accès aux joies de la réalisation et au succès de la réussite.

Des enfants qui n'avaient jamais chanté en chœur, réussissaient après une année de travail (presque exclusivement dans le temps scolaire normalement imparti à la musique) sous la conduite de leurs maîtres, aidés des CPM et des musiciens de La Maurache, à chanter fort convenablement les parties de Soprano et d'Alto d'un chœur à quatre voix, accompagné d'instruments anciens.

La plupart des enfants (Maîtrise, Ecoles, CES) concernés, ont pu faire la découverte de la musique dite "ancienne" et d'un ensemble orchestral authentique, constitué de : vièles à archet, rebecs, violes de gambe, flûtes à bec, bombardes, chalemies, cromornes, cornemuses, clavecin, orgue positif, luth et percussions.

Les enfants et les adultes ont participé à un vrai spectacle professionnel, avec mise en scène, costumes, éclairages, destiné aux parents bien entendu, mais suivi également par un public de toutes origines, qui assistait à "un spectacle en soi" et non à un spectacle "d'enfants" ou "pour enfants". L'une des exigences (importante, justifiée et suivie) imposée notamment par les directives de l'Inspection académique ayant été : *"Surtout pas de Patronage !"*.

A partir de la réussite de cette expérience, qui dans son ensemble s'est révélée extrêmement positive, les services culturels de la Mairie de Gennevilliers, et l'Association "La Maurache", ont fait le projet pour 1989 d'un autre Opéra pour enfants : "Les Vignerons de la Première Heure" (texte d'Alain Dhouailly, musique de Julien Skowron), qui serait créé à Gennevilliers en mai-juin 1989, dans le cadre des commémorations du bicentenaire de la Révolution française de 1789.

• Une bande vidéo (durée : 30' env.), reportage sur le spectacle, avec interviewes des responsables et participants, montrant de larges extraits de *"Bêtes et Fous"*, mais aussi sa préparation et les "coulisses", a été réalisée par le service vidéo du Conseil général des Hauts-de-Seine (réalisateurs : Michel Hivert, Sophie Bikovsky).

Cette bande est disponible auprès de ce service, tél. 47.29.30.31 (poste 55038), au prix de : VHS 200 F ; U-Matic 400 F ; BVU ou BVUSP 600 F (T.T.C.) (ces bandes sont aux standards PAL et SECAM).

• Un disque commercial (et cassette), image sonore du spectacle, devenu "Jeu Musical" (au sens "Jeu" Médiéval, comme "Le Jeu de Robin et Marion", compatible avec le style et les limites imposés par le disque) a été édité par *AUVIDIS-UNIDISC* : *disque* : U 30 15 65, *cassette* : U 2164.

• Un projet d'Edition-Papier (utilisable dans les classes) est en cours.

Pour tous projets de réalisation de **"Bêtes et Fous"**, voir avec les auteurs : Ionic Parlier et Julien Skowron, en contactant M. Philippe Lecante auprès de la Maison AUVIDIS-UNIDISC (34 rue des Peupliers, 75013 Paris, Tél. 45.88.88.02).

"Pour en savoir plus", bibliographie

ZINK Michel. "La Pastourelle". Paris, Bordas, 1972. Une étude des plus intéressante, qui contient p. 143 et ss. une bibliographie très complète sur le sujet.

BEC Pierre. "La Lyrique Française au Moyen Age, XIIe, XIIIe siècles". Deux volumes, Paris, A. et J. Picard, 1977, publications du Centre d'Etudes supérieures de Civilisation médiévale de l'Université de Poitiers.

BECK Jean. "Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères". Genève, Slatkine Reprints, Paris, Honoré Champion, 1976.

GODEFROY Frédéric. "Lexique de l'Ancien Français". Paris, Honoré Champion, 1978... sans lequel de nombreux textes pourraient bien rester incompréhensibles aux non spécialistes.

MAILLARD Jean. "Adam de la Halle". Paris, Honoré Champion, 1982.

Adam de La Halle. "Œuvres complètes" publiées par E. de Coussemaker. Paris, Genève, Slatkine Reprints, 1982.

KAPPLER Claude. "Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age". Paris, Payot, 1980.

Julien Skowron

La Harpe

Par **Roger J.V. COTTE**
Docteur ès Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de São Paulo (Brésil)

Les origines :

A peu près unanimement, les organologues reconnaissent l'*arc musical* pour l'ancêtre des instruments à cordes, ou, pour le moins, de la lyre et de la harpe et de leurs dérivés. A peu près répandu sur tous les continents, l'arc musical n'est qu'une adaptation à des fins artistiques élémentaires de l'arc de chasse classique. Celui-ci, combiné avec un résonateur quelconque (corps creux tel la calebasse, poterie, trou creusé dans la terre, ou plus simplement la bouche de l'exécutant) peut constituer un instrument de musique parfaitement maniable. La corde peut être excitée par percussion (le plus souvent), par friction, ou être éventuellement pincée à la manière d'une guitare. Des modifications de la tension ou de la longueur vibrante de la corde permettent de varier l'intonation.

On a cru reconnaître un arc musical sur une peinture rupestre du célèbre "Mage des trois frères", dans l'Ariège, que l'on a pu dater d'environ 15.000 ans avant Jésus-Christ. Actuellement l'instrument est encore largement répandu un peu partout en Afrique noire, surtout en Afrique du Sud, et au Brésil où il a été importé par les esclaves d'origine africaine. Considéré comme typique du folklore de Bahia, il est en fait présent à chaque coin de rue jusqu'à Rio de Janeiro et São Paulo, où il sert d'accompagnement aux démonstrations de capoeira, art martial des Noirs brésiliens largement apparenté à une danse. La corde est frappée au moyen d'une petite baguette tenue de la main droite. Grâce à une pièce de monnaie tenue de la main gauche et appuyée sur la corde, l'exécutant obtient des variations de tension de la corde produisant, en général des intervalles de quarte, de quinte ou d'octave. Une sorte de maracasse de vannerie (le *caxixi*) sert d'accompagnement rythmique (cf. ill. n° 1).

Bibliographie :

La bibliographie concernant l'arc musical brésilien (le *berimbau*) est à peu près inexistante. Concernant l'Afrique on consultera avec profit l'ouvrage d'André Schaeffner : *Origine des Instruments de musique,* Payot, Paris, 1936, ainsi que les articles "Musical bow" du *New Grove dictionary of musical instruments,* Macmillan Press Ltd., Londres, 1984.

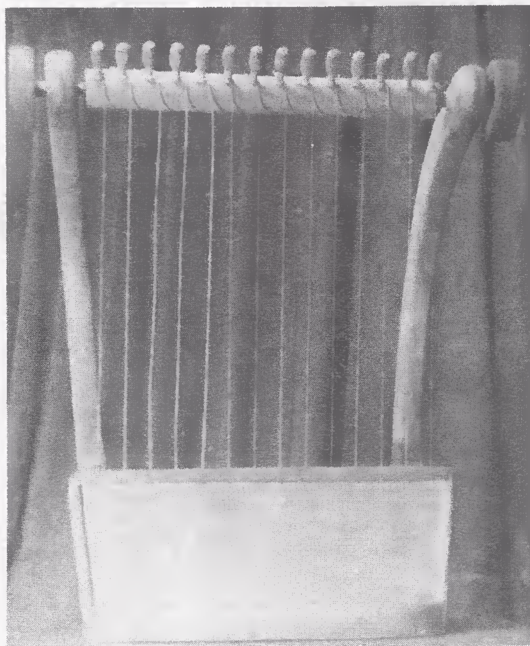
— Stanley Sadie, *The new Grove dictionary of musical instruments,* Macmillan Press Ltd., Londres, 1984. Il s'agit d'une réimpression considérablement augmentée des articles traitant d'organologie du célèbre dictionnaire de Grove, édition de 1980.

La lyre et la cithare antiques :

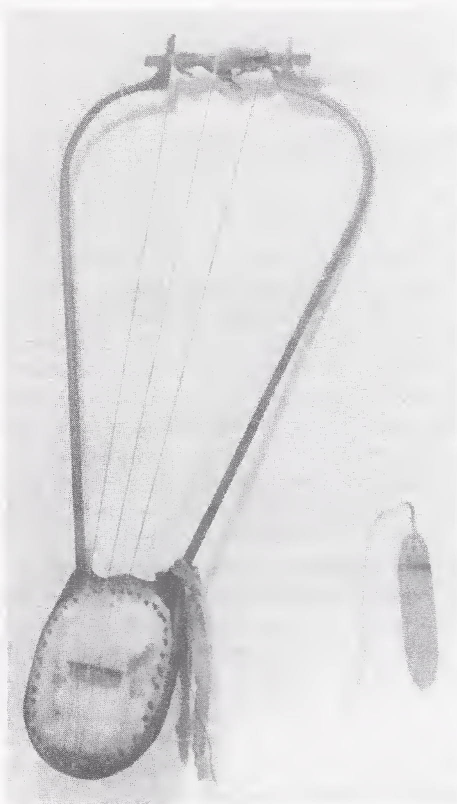
Parents indiscutables de la harpe, ces deux instruments s'écartent pourtant de l'évolution de celle-ci pour l'uniformité de longueurs de leurs différentes cordes, et pour ce que l'on croit connaître de leur technique de jeu. On peut avec quelque logique les apparenter à l'arc musical, mais la légende antique s'en explique tout autrement. Suivant le récit mythologique, la lyre serait due à l'invention d'Hermès (Mercure). Ayant volé des bœufs à Apollon, il couvrit de la peau de l'un d'eux une carapace de tortue, fixa une paire de cornes à celle-ci et tendit des cordes sur cette caisse de résonance. Les cornes furent par la suite remplacées par des montages en bois, ainsi que le montre la reconstitution moderne (cf. photo n° 2 a et b). Il n'y avait pas de chevilles d'accord. Des fragments de cuir attachés à l'extrémité supérieure des cordes et solidement enroulés sur le *joug* (la pièce de bois reliant les deux "cornes") en tenaient lieu avantageusement, suivant l'expérience que nous avons pu en faire personnellement. Un chevalet transmettait les vibrations des cordes à la "table d'harmonie" faite de cuir de bœuf, comme sur le banjo moderne. Monté tout d'abord de trois ou quatre cordes l'instrument en posséda jusqu'à sept sous sa forme classique. Sur les représentations antiques, le musicien tient sa main gauche derrière les cordes et pince celles-ci avec un plectre de la main droite. On en a déduit que la main gauche servait d'étouffoir, la main droite jouant les mélodies, ou des préludes pour le chanteur, mais ce ne sont que suppositions.

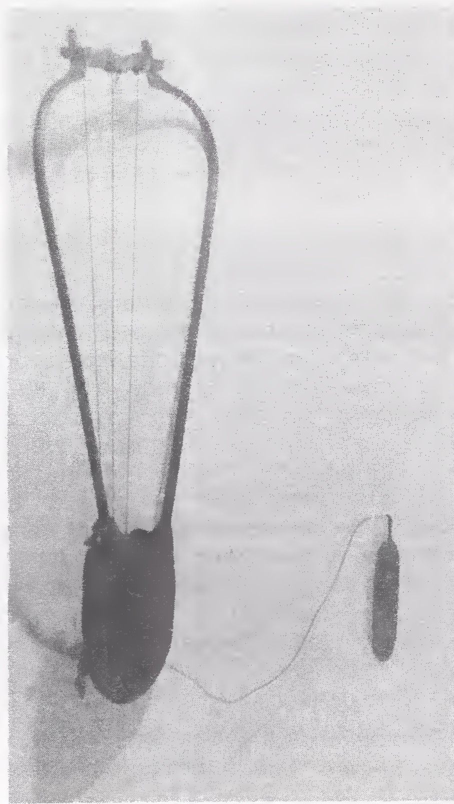


Ill. n° 1 - Le maître capoériste Natalicio Marquis jouant le berimbau (arc musical).



Ill. n° 3 - Cithare de l'époque alexandrine. Reconstitution et photo de l'auteur (Laboratoire de Musicologie de l'U.E.R. de Paris IV).





Ill. n° 2 - a) La lyre antique de face - b) De dos. Reconstitution et photo de l'auteur (Laboratoire de Musicologie de l'U.E.R. de Musique de l'Université de Paris IV).

La lyre est encore de nos jours largement utilisée dans diverses régions d'Afrique. Elle a même figuré sur des timbres éthiopiens comme symbole de la culture nationale.

La lyre a surtout conquis sa valeur culturelle, à partir du Moyen Age en raison du symbolisme qu'elle dégage. C'est aujourd'hui, communément, le symbole de la musique et de la poésie, mais dans la Tradition hermétiste, elle était chargée de rappels autrement riches et profonds. Montée de trois cordes, elle exprimait la valeur du ternaire. Par la suite, le nombre des cordes augmentant, elle participa du symbolisme numérologique du quatre, puis du cinq et du sept. Plus importantes encore sont les exégèses tirées des matériaux constitutifs de l'instrument. La tortue, base de sa construction a tout spécialement attiré l'attention des Hermétistes. Symbole zoologique de l'élément *terre*, correspondant à la planète *Saturne* et à son métal, le *plomb*, sa transformation en instrument de musique, donc en *Or*, suivant certains commentateurs résumerait tout l'art de l'alchimie. (1)

La cithare :

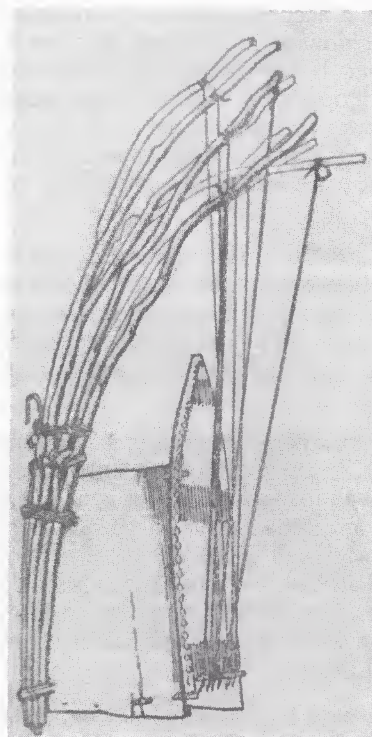
Instrument proche de la lyre, mais d'une élaboration sensiblement plus évoluée. C'est déjà un travail de lutherie comparable aux productions du Moyen Age, et même postérieures. Sous sa forme la plus évoluée (cf. la reconstitution moderne, ill. n° 3), l'instrument comporte quatorze cordes et de véritables chevilles d'accord. Passé de la Grèce à Rome, il y joua un rôle extrêmement important à partir du IIe siècle avant J.C. Ce fut l'instrument de Néron.

Le pluriarc :

Avec cet instrument, relevant plus de l'ethnomusicologie que de l'organologie classique, se dessine avec précision le cheminement conduisant de l'arc musical à la harpe proprement dite. Déjà décrit par Michael Praetorius (2) au XVIIe siècle, l'instrument comporte plusieurs arcs dont toutes les cordes sont rattachées à une caisse de résonance unique (cf. figure 4). Chacune des cordes, évidemment donne une note différente. Le jeu s'apparente déjà à celui de la harpe. C'est essentiellement un instrument africain. La République Rwandaise en a fait l'un des symboles de sa culture propre et le fait figurer sur ses timbres.

Evolution de la harpe proprement dite :

La harpe arquée (figure 5), héritière directe de l'arc musical se transformera bientôt, chez les Egyptiens de haute époque en un instrument bien proche, pour ne pas dire identique aux premières harpes de l'époque médiévale (figure 6). Ces instruments possédaient le grave défaut d'être fort difficiles à accorder. En effet, toutes les cordes étant tendues sur un même arc, l'accord d'une seule d'entre elles modifiait la tension de toutes les autres, d'où de longues séances d'ajustage pour parvenir



Ill. n° 4 - Le pluriarc africain.



Ill. n° 5 - Harpe arquée de l'époque du Moyen Empire (D'après document du Musée du Caire).

(1) Cf. notre ouvrage : *Musique et symbolisme,* Editions Dangles (à paraître en mars 1988).

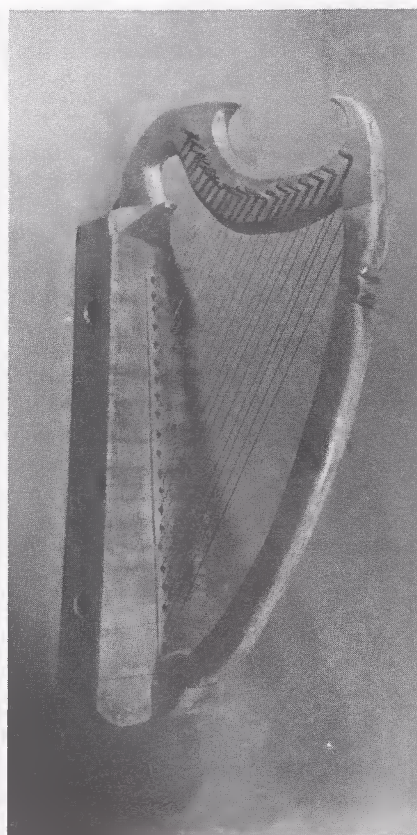
(2) *Organographia.* Cf. notre bibliographie générale, E.M. n° 203, décembre 1973.

à un équilibre d'accord satisfaisant. On peut donc qualifier de génie l'individu qui imagina de compléter le triangle formé par la harpe en lui adjoignant la pièce aujourd'hui dénommée "colonne" qui, assurant la fermeté de l'écartement des branches de l'arc initial rendit possible l'accord relativement rapide de l'instrument. Cette invention ne serait pas antérieure au Xe siècle (figure 7).

La harpe médiévale, abondamment représentée dans les iconographies affecte donc la forme définitive de l'instrument qui ne sera désormais plus transformé qu'en son organisation musicale ou mécanique : nombre et matière des cordes, accord, mécanisme permettant les modulations, enfin.

La matière première des cordes a sensiblement varié, depuis le cuir en lanières des anciens Irlandais, en passant par le boyau (censément de chat ou de lynx (3), mais en réalité de mouton, à quoi on dit préférer les boyaux de brebis, "plus doux", le crin de cheval et le métal (fer ou laiton, le fil d'archal). Les harpes modernes comportent également des cordes filées (4) pour les notes graves, et l'on a tenté, avec un succès très relatif de remplacer le boyau par du nylon.

Il faut noter une particularité, au demeurant fort logique, de la construction des harpes. Le bois de la table d'harmonie — sapin ou épicéa, évidemment — doit être disposé, au contraire de presque tous les instruments à cordes, le sens du fil perpendiculaire, et non point parallèle aux cordes. De la sorte, la tension des cordes ne risque pas de constituer une force d'arrachement, et de faire éclater la table.



Ill. n° 7 - Harpe de l'époque médiévale, montée de fils d'archal. Reconstitution et photo de l'auteur.



Ill. n° 6 - Le mouton harpiste ; détail d'un chapiteau de l'église de Saint-Nectaire (XIIe siècle). La harpe ne comporte pas encore la colonne moderne ; elle reste très proche de la harpe arquée des anciens Egyptiens.

Le nombre des cordes et la manière de les accorder ont largement varié, durant le Moyen Age et la Renaissance. Les plus anciennes harpes étaient diatoniques, pratiquement accordées en fa majeur (les si étant en règle générale bémols), mais certaines harpes comportaient les deux si (naturel et bémol). Elles comptaient de sept à vingt-cinq cordes, un symbolisme numérologique étant, naturellement, attribué différemment, suivant les nombres retenus, à l'instrument. Les harpes les plus anciennes étaient montées de cordes de métal, le boyau n'apparaissant qu'à l'époque de la Renaissance.

Cette innovation s'accompagne d'un curieux dispositif, le *harpion* (*Bray*, en anglais). Il s'agissait de chevilles en forme de crochet, servant à fixer les cordes sur le chevalet (la table, en fait), et qui, frisant contre les cordes, leur conférait un son nasillard que l'on a pu comparer au *tremblement* de l'orgue (Mersenne).

(A suivre)

---

(3) C'est pourquoi la harpe est, pour les Héraldistes, le symbole de la vision transcendante. Cf. note 1.

(4) Cf. notre article, E.M. n° 316, mars 1985.

(5) D'après Praetorius, *Organographia*. Cf. note 2.

LES FÊTES DE JUIN AU BRÉSIL...

Quatrains et Traditions

SAINT-ANTOINE

"Santo Antônio, me case já
Enquanto sou moça e viva
O milho colhido tarde
Não dá palha nem espiga"

*"Saint-Antoine, mariez-moi tout de suite
Pendant que je suis jeune et vive
Le maïs moissonné tard
Ne donne ni paille ni épi"*

Ce quatrain, invoqué par les filles à marier, exprime la popularité de Saint-Antoine dans la tradition brésilienne, apportée par l'influence ibérique, comme la plupart des fêtes du mois de juin.

La survivance de faits culturels qui persistent dans la mémoire collective, reformulés dans des contextes différents avec de nouveaux sens, constitue un aspect dynamique nécessaire à la compréhension globale de la culture.

Dans l'Histoire ibérique, par exemple, survivent beaucoup d'épisodes dont le fait historique original a été oublié. Cet étroit rapport entre le folklore et l'histoire ouvre une possibilité de recherche pour l'historien.

Concernant ce sujet, on remarque, au Brésil, cette superstition : "Chaque premier lundi d'août est un jour malchanceux". Ce fut réellement le 4 août 1578, premier lundi de ce mois, que Don Sébastien mourut dans la bataille d'Alcácer-Quibir. De même, dans les jeux des enfants on invoque la vie d'autrefois en revivant des habitudes médiévales, telles que "l'ambassadeur", qui demande la main de la plus belle châtelaine. Malgré les siècles passés, les enfants brésiliens répètent encore en chœur ce rituel : ils demandent la profession du prétendant, lui créent des obstacles, et, à la fin, lui donnent la préférée en mariage. Quant aux jeux populaires, la Cavalhada (1) et la Chegança (2) revivent les batailles entre chrétiens et Maures dont l'Histoire ibérique est tellement marquée.

De même les fêtes du mois de juin se perpétuent dans la tradition populaire. Pour la plupart des auteurs, elles représentent une synthèse entre christianisme et paganisme ; d'une part, le culte liturgique chrétien ; d'autre part, les traces des cérémonies païennes. Dans la tradition romaine, juin était le mois consacré à la déesse Junon, d'où les fêtes appelées "Junoniennes" ; à cette tradition se sont ajoutées les influences des Celtes et des Ibères, avec leurs fêtes et cérémonies dédiées aux récoltes.

Le mois de juin, où, en Europe, commence l'été, est joyeusement fêté, surtout dans les pays où l'hiver est rigoureux, et à cette même période sont présentes les trois commémorations catholiques : la Saint-Antoine, la Saint-Jean et la Saint-Pierre. Les feux communs à toutes ces fêtes est une réminiscence du feu sacré des religions païennes, où beaucoup de peuples de l'Antiquité jetaient le meilleur de leurs récoltes, à l'arrivée de l'été. Le sacrifice d'animaux était chose commune et, au Portugal, dans la région de la Haute-Beira, la coutume voulait qu'on fasse rôtir un chat vivant dans une casserole au milieu des danses et des chants.

Ce sacrifice signifiait la purification, car le chat représentait, dans la croyance populaire, une incarnation satanique. Au Brésil, cette tradition ne s'est pas perpétuée, mais de là, persiste l'habitude de faire rôtir sur le feu les nourritures typiques des fêtes du mois de juin.

Le sens symbolique du feu englobe une étude complexe. Les auteurs même au Brésil ne sont pas tous du même avis quant à le considérer comme élément essentiel du cycle de juin.

Saint-Antoine est disputé par deux patries : le Portugal, où il est né, et l'Italie, où il est mort, à Padoue, le 13 juin 1231. Dans cette ville, il réalisa son miracle le plus controversé, celui d'avoir sauvé son père.

Pour l'élite, Saint-Antoine est important en tant qu'auteur mystique et prédicateur apostolique ; dans la tradition populaire, sa force guerrière a acquis un renom au Portugal et s'est répandue au Brésil, où il était le protecteur des combats et des batailles. Après avoir vaincu les envahisseurs français à Rio de Janeiro, le gouverneur, qui avait invoqué la protection du Saint, lui offrit le grade de colonel, et sa statue fut exposée au Couvent de Saint-Antoine, Place de la Carioca. A ce moment de l'histoire, le Saint a représenté un symbole d'union nationale.

Dans le syncrétisme de la religion afro-brésilienne il est un puissant orixa (3), et de nombreuses maisons de commerce l'ont pour protecteur. Les niches qui abritent la statue sont, en général, décorées d'œillets colorés, naturels ou artificiels, ce qui s'explique par le fait qu'au Portugal, la commémoration de ce Saint coïncide avec la floraison de ces fleurs. On voit aussi le "jeitinho" (4) brésilien aux quatrains de Saint-Antoine.

"Meu querido Santo Antônio
Feito de nó de pinho
Com vós arranjo o que quero
Porque eu peço com jeitinho"

"Mon cher Saint-Antoine
Fabriqué en nœud de sapin
Avec vous j'aurai ce que je veux
Car je vous le demande habilement"

On l'invoque aussi pour retrouver les objets perdus et quand les demandes ne sont pas exaucées, le Saint est renversé la tête en bas, jusqu'à ce que la grâce soit accordée.

SAINT-JEAN

"Capelinha de melão
É de São João
É de cravos, é de rosas
É de manjericão"
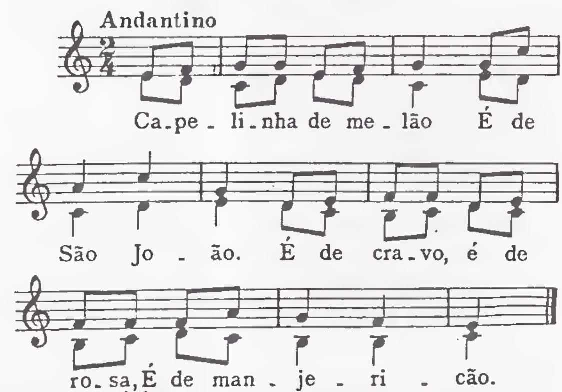
"Cette petite couronne de melon
Est à Saint-Jean
Faite d'œillets, et de roses
Et de basilic"

D'après Pereira da Costa, la traditionnelle "Capelinha de Melao", ce quatrain chanté au Brésil, est une réminiscence d'une vieille romance portugaise, "Don Pedro menino". Cette forme littéro-musicale provenant du Moyen Age, a eu son âge d'or au XVe siècle, au Portugal et en Espagne, et vit encore dans le folklore brésilien.

"Capelinha de melao" c'est le refrain d'une traditionnelle ronde enfantine, dont l'origine est dûe à la légende du grand désir de Saint-Jean de descendre à terre pour jouir de sa fête, ce que Dieu ne permet pas. D'ailleurs, la légende raconte que, le jour où Saint-Jean descendra, la terre se transformera en feu, et il en éprouvera tant d'orgueil qu'il perdra sa sainteté.

La Saint-Jean est une fête familiale, où on cherche à inciter des flirts et à promouvoir les mariages. Les "sortilèges" servent à dévoiler l'avenir sentimental, qui peut être prévu de plusieurs manières : "Afin de savoir si elle épousera le garçon qu'elle aime, la fille doit mettre, à minuit, deux aiguilles dans une assiette pleine d'eau ; si ces aiguilles se touchent, ils se marieront".

— CAPELINHA DE MELÃO.



I

Capelinha de melão
E' de São João.
E' de cravo, é de rosa,
E' de manjericão

II

São João está dormindo,
Não me ouve, não;
Acordai, acordai,
Acordai, João.

Mello Moraes Filho, dans son livre "Fêtes et Traditions Populaires du Brésil", transcrit des quatrains concernant le sort, avec des prédictions du destin, pas toujours flatteuses :

"Um velho torto e pançudo,
De nariz de palmo e meio,
Há de ser o teu consorte
Mui breve, segundo creio"

"Un vieux tordu et pansu
Au nez long et crochu
Sera à m'en croire
Bientôt ton époux"

La Saint-Jean est une fête si antique au Brésil que le Frère Vicente de Salvador rapporte : "En 1603 les Indiens admiraient les feux et chapelles". Elle s'est tellement incorporée à la culture brésilienne, comme source d'inspiration artistique, que le premier opéra chanté en portugais s'appelle "La nuit de la Saint-Jean", d'Elias Lobo, jouée pour la première fois en 1860.

Quant aux rituels, Roger Bastide voit dans l'usage de baigner la statue du Saint, un rite pluvial, lié aux travaux agricoles ; d'autres auteurs soulignent la propriété de purification de l'eau et le bain comme le symbole purificateur du baptême. En fait, autant au Portugal qu'au Brésil on chante ces vers, avec de petites variantes :

"Ó meu São João
Eu vou me lavar
As minhas mazelas
Irei lá deixar"

"Ô mon Saint-Jean
Je vais me baigner
Et mes malheurs
Je vais y laisser"

Le mât, les devinettes et les sortilèges, les danses, les petits plats, les ballons et les feux prennent part à cette fête campagnarde, célébrée dans les cours et les jardins. Du recueil de chansons, un morceau délicat et expressif se détache, "Sao Joao da-ra-rao", qui est devenu une pièce de concert grâce à l'harmonisation d'Ernani Braga ;

"Sao Joao da-ra-rão
Tem uma gaita ra-rai-ta,
Quando to-co-roca bate nela
Todos os an-ja-ra-ran-jos
Tocam gaita-ra-rai-ta,
Tocam tan-ta-ra-ran-to
Aqui na terra"

"Maria, tu vai casares
Eu vou te dares
Os parabéns
Vou te dares uma prenda : ai ! ai !
Saia de renda, ai ! ai !
E dois vinténs"

"Saint-Jean da-ra-ran
A une musette ra-ri-rette
Quand il joue jou jou il la frappe
Tous les anges-re-ran-ges
Jouent à la musette ra-ri-rette
Ils jouent tant-ra-ran
Ici, sur la terre"

"Marie, tu vas te marier
Je vais te donner
Mes compliments
Et un cadeau ah ! ah !
Une jupe de dentelle ah ! ah !
Et deux sous"

Cette ronde enfantine, dont nous avons transcrit les premiers et les derniers vers, a une mélodie avec de forts caractères ibériques ; son thème, gai et syncopé, se termine nostalgiquement.

SAINT-PIERRE

"Sao Pedro perdeu as chaves
Não por falt de juízo
Santo Antônio lh'as depare
Que sao as do paraíso"

"Saint-Pierre a perdu ses clés
Malgré toute sa sagesse
Saint-Antoine, retrouvez-les
Ce sont celles du paradis"

Saint-Pierre, dans la croyance populaire, c'est le "portier du ciel", et, dans quelques régions, celui qui fait pleuvoir quand il ouvre les robinets du ciel ; il exerce aussi la fonction de médiateur entre les prières des croyants et leurs saints de dévotion ; il est aussi le protecteur des veuves. Un aspect pittoresque du culte populaire est de considérer Saint-Pierre comme un vieillard complaisant, qui, jaloux de l'œuvre du Créateur, a la prétention de l'imiter mais ne fait qu'œuvre inférieure et méprisable.

Ainsi, dans l'iconographie populaire, Saint-Jean est le plus jeune, et Saint-Pierre est représenté par un vieillard, le plus vieux des Saints de juin. L'apôtre pêcheur d'hommes est, dans la tradition populaire, le Saint des pêcheurs et, encore aujourd'hui, fêté par ceux-ci. Autrefois à Rio de Janeiro, tout le peuple prenait part aux commémorations sur les plages avec des danses et des feux, et on décorait les bateaux avec des drapeaux aux couleurs bien voyantes.

L'un des jeux les plus appréciés aux anciennes fêtes de la Saint-Pierre était le mât de cocagne, originaire de Naples, où il était très populaire aux XVe, XVIe et XVIIe siècles. Déjà en Egypte on utilisait des mâts avec des récompenses suspendues et ils étaient courants au Moyen Age, pendant les fêtes du mois de mai.

Au Brésil, on fête partout les Saints de juin : dans les villages, à la campagne et au bord de la mer. Les traditions se perdent et se transforment, et dans les grandes villes les fêtes du mois de juin sont institutionnalisées dans les écoles et les clubs.

Mais, de l'oubli qui obscurcit la simplicité des traditions perdues, on pourra entrevoir certainement, quelque fille à marier essayant des sortilèges ou un feu réchauffant la nuit froide.

Léa Vinocur Freitag

NOTES

(1) Espèce de joute à cheval.

(2) Espèce de danse théâtrale dont les personnages sont des marins.

(3) Divinité du candomblé.

(4) Manière rusée de tout résoudre.

DEMANDES D'EMPLOI

- Professeur Flûte traversière, Diplômé d'Etat, 6 ans d'expérience, musique ancienne et contemporaine, cherche poste en région parisienne
J.P. Grometto - 43.74.93.62.

- Professeur Flûte à Bec, musique ancienne, musique moderne, rythmopédie, ayant enseigné en université, directrice d'un ensemble de Flûtes à Bec, cherche poste en région parisienne.
Mirka Stratigopoulou - 45.78.90.17.

- Professeur Formation musicale, Médaille d'Or, diplôme Martenot, pianiste, huit ans d'expérience, cherche poste en région parisienne.
Claire Sevestre - 43.28.99.41.

- **Cours de musique :** dictées musicales pour Deug par Professeur diplômée d'Etat en remplacement de Mlle Vicaire.
  - Jusqu'au 15/07 : 42.49.64.14 après 19 heures.
  - Du 15/07 au 01/09 : 25.73.36.90 le matin.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

Une fois n'est pas coutume : voici d'abord deux nouveautés qui débordent le cadre habituel de cette rubrique mais méritent particulièrement d'être signalées :

Decouvrir, Aimer, Choisir... Mozart ; d'Yves **de Walle.** Diffusion : **Musimedia** B.P. 131, 75825 Paris Cédex 17.

Les deux cassettes stéréophoniques ainsi présentées offrent un "spectacle radiophonique" peu banal. D'abord par la durée : trois heures. Nous sommes loin des "Mozart raconté aux enfants" et autres réalisations par ailleurs très anciennes, qui n'étaient pas sans qualités, loin de là, mais qui me semblent personnellement avoir beaucoup vieilli.

S'il faut trouver un modèle à cette réalisation, ce serait plutôt dans la grande "radio" d'autrefois, d'avant la télévision, avec ses grandes émissions culturelles qu'on écoutait avec passion. Trois heures de texte et de musique de Mozart, avec près de soixante extraits musicaux d'une rare qualité, coupés - il le faut, hélas - avec le meilleur goùt, jamais "shuntés", toujours suivis du titre et de la référence de l'oeuvre. Une réalisation pour "honnête homme" cultivé mais novice en musique. Trois heures : cela peut paraître long. Il n'en est rien. Je dirai même que l'intérêt ne cesse de croître tout au long, au fur et à mesure de la profondeur toujours croissante des oeuvres présentées. Une biographie très bien documentée. Avec des choix, bien sûr. Mais solidement étayés sur les meilleurs travaux mozartiens. Le tout accompagné d'un petit livret donnant bibliographie, discographie et chronologie succinte de la vie et des oeuvres de Mozart. La présentation sous forme de "lettres à un ami", un peu surprenante au début, contribue au ton très personnel de cette réalisation.

A qui s'adresse-t-elle ? D'abord aux adultes. Pour écouter chez soi à tête reposée. Peut-elle intéresser des adolescents ou même des plus jeunes ? Certainement et les auteurs souhaitent que des fiches pédagogiques viennent s'adjoindre à la réalisation. Mais cela ne peut se faire qu'après expérimentation. Le temps manque encore pour répondre à ces questions. Quoi qu'il en soit, ces cassettes sont une mine à explorer et exploiter...

Musique pour Renaître. Musique et musicothérapie pour adolescents et personnes âgées. Préface d'*Antoine de la Garanderie.* Yolande *Moyne-Larpin.* Ed. **Epil - Desclée de Brouwer.**

Un ouvrage qui, à partir de la pratique de son auteur, essaye de faire une synthèse des apports de *Maria Montessori, Maurice Martenot, A. Tomatis* , *Antoine de la Garanderie* et des principaux chercheurs et pédagogues de notre époque dans un domaine en pleine évolution et en pleine réflexion sur lui-même. Quatre parties : 1 - A l'écoute de la musique comportant un historique de la musicothérapie. 2 - Les techniques psychomusicales en pédagogie. Ce chapitre comporte à la fois étude de cas et réflexion méthodologique sur ces cas à la lumière de Montessori-Martenot et A. de la Garanderie. 3 - La musique en gériatrie; Etude clinique et réflexion. 4 - Synthèse : l'écoute du temps. Musique facteur de projet, le rôle de l'imaginaire....

La conclusion synthétise la démarche de l'ouvrage : "C'est à nous, pédagogues ou thérapeutes, de développer cette "résonance" chez l'enfant ou de faciliter sa renaissance dans le grand âge, en faisant vivre la musique à tous, pour amener chacun à ouvrir son oreille par le biais du plaisir : l'ouverture de l'oreille comme signe d'équilibre physiologique et psychologique, comme symbole du désir de vivre ; le plaisir comme nécessité vitale, indispensable à l'acceptation non traumatisante de la réalité, à l'épanouissement de la personne elle-même, dans sa complexité et sa richesse". Un ouvrage qui fera réfléchir tous les pédagogues et pas seulement les thérapeutes et qui risque de changer notre pratique dans nos collèges ou nos conservatoires....

FORMATION MUSICALE

J'aime la Musique. Ed. **Lemoine**. L'ouvrage étant encore sous presse au moment de ce compte-rendu, je ne peux qu'inviter les lecteurs à aller découvrir eux-mêmes cette nouvelle initiation à la musique pour les jeunes enfants qui doit être disponible d'ici la fin juin. Nous en reparlerons à la rentrée.

Pâtes a Modeler. De la comptine à la chanson (Maternelle et CP) Vol. 1 Du CP à la 6e en chansons Vol. 2. Bernard **Leuthereau** Ed. J.M. **Fuzeau**

Deux petits recueils incitatifs, pleins d'idées, nés de l'expérience. Les disques joints sont des illustrations et non des modèles. Ces "pâtes à modeler" ne sont que des matériaux que chacun pourra transformer selon les besoins pédagogiques des élèves. "Des notations pratiques tant pour la mise en oeuvre que la modification ou l'improvisation, pour le travail vocal, pour le lien avec les autres disciplines... Minces brochures mais riches de promesses.

Impulsions N° 1. Philippe **Mabboux**. Ed. J.M. **Fuzeau.**

Ces cinq pièces pour flûte à bec soprano et play-back ont été écrites par un professeur de collège à l'usage de ses classes de 6e et 5e. Elles font donc partie intégrante d'un cours de musique avec toute l'exploitation pédagogique possible. Elles suivent une progression rythmique, peuvent être chantées, être l'objet d'exercices d'audition...

Une mention spéciale pour le play-back, enregistré sur disque 45 tours à partir d'un ordinateur ATTARI pilotant 7 synthétiseurs et la boîte à rythmes. L'auteur écrit : "Ceci permet de disposer d'un orchestre fictif très complet : dans ce disque, tous les sons proviennent de synthétiseurs et si cela ne s'entend pas, c'est bien la preuve que la lutherie électronique est digne d'intérêt". J'ajouterai simplement : lorsqu'elle est utilisée avec le goût de Philippe Mabboux, sans effets spectaculaires mais au service de la musique.

Une réalisation aussi intéressante par son contenu musical que par les perspectives pédagogiques et les idées de mise en oeuvre qu'elle donne.

La Parole est au rythme. 17 comptines en prosodie rythmique. 2e cycle d'étude. Hélène **Rasquier**. Ed. A. **Zurfluh**.

Bien qu'écrit à l'usage des étudiants en chant du second cycle, ce petit recueil pourra faire les délices de toutes les classes de Formation Musicale. Il s'agit de créer chez l'étudiant le réflexe de la lecture rythmique avec texte. Mais cela ne devrait-il pas être un bien commun de tous les élèves même instrumentistes ? Des textes plein d'humour collant parfaitement à des formules rythmiques souvent coriaces mais en harmonie avec le texte.

URTEXT

Les éditions **H. Lemoine** nous proposent sous ce titre une collection d'oeuvres classiques éditées avec beaucoup de soin tant pour la graphie et la qualité du papier que pour le sérieux du travail critique. Les oeuvres sont en général précédées d'une introduction donnant les sources de l'éditeur ainsi que des indications sur les principes qui l'ont guidé dans l'établissement du texte. On ne peut qu'applaudir à cette réalisation d'un éditeur français. Au catalogue pour l'instant : **Beethoven, Bach, Mozart, Chopin**... Je ferai une mention spéciale à l'édition critique des études de **Boely**. Deux fascicules : **Dix études** extraites des Trente Etudes op. 6 parues en 1830 chez Pleyel. **Douze études** extraites des Quarante études op. 13 parues en 1846. On connait l'intérêt de ce compositeur injustement oublié.

PIANO

Musique pour quatre-vingt-huit. Tom **Johnson**, **Editions 75,** 75 rue de la Roquette 75011 Paris

Saluons d'abord la naissance des Editions 75. Musique pour 88 ? Pour 88 touches, tout d'abord. Tom Johnson, né en 1939, élève de Morton Feldman, vit à Paris depuis 1983. Dans cette oeuvre mathématico-humoristique, l'auteur parvient à présenter musicalement des phénomènes mathématiques : tables de multiplication, Nombres de Mersenne etc....

L'arbre aux Jouets pièces très faciles pour piano. Gérard **Meunier**. Ed. **Lemoine**

Petites pièces et grosses notes. Vraiment très faciles, ces pièces ont le charme des compositions habituelles de Gérard Meunier. Cet arbre de Noël devrait faire la joie des pianistes en herbe.

Couleurs pour 6 mains. Alain **Roizemblat**. Ed. J.M. **Fuzeau**. Collection UNCM

Une oeuvre sans grande difficulté qui permet de mettre trois pianistes devant le même clavier et dont le but est bien exprimé dans le titre : faire découvrir aux jeunes pianistes que leur instrument n'est pas seulement "en blanc et noir"...

Suite N° 2 pour piano. Giacinto **Scelsi**. Ed. **Salabert**.

Suite de douze courtes pièces dans un langage à la fois abrupt et lyrique.

Prélude IV — P 2 - E 1. Carlo Alessandro **Landini**. Ed. A. **Leduc**.

Petite pièce agréable à jouer et à entendre.

ORGUE

Organum V pour orgue à deux claviers et pédale. Xavier DARASSE. Ed. **Salabert**.

Une pièce qui demande un organiste chevronné mais aussi un orgue capable de rendre les jeux de timbres demandés par l'auteur.

Etudes pour agresseurs pour Orgue. Alain **Louvier**. Ed. A. **Leduc**.

Ce sixième livre d'Etudes pour Agresseurs "adapte à l'orgue la même technique d'attaque du clavier déjà utilisée dans les livres 1 à 5 écrits pour le piano et le clavecin. (16 agresseurs sont utilisés : 10 doigts, 2 paumes, 2 avant-bras.. et deux pieds. L'oeuvre demande un grand orgue de trois claviers et pédalier. Le modèle en est le Koenig du CNR de Boulogne-Billancourt. Ces quatre études mettent en jeu le monde sonore cher à Alain Louvier.

Cinq pièces faciles pour Orgue ou Piano. Jehan **Alain.** Ed **Leduc**.

Il s'agit de courtes pièces de circonstance écrites de 1931 à 1938. La cinquième est un Canon en mode Dorien pour Piano et Harmonium.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Trios pour le Coucher du Roy ; J.B. **Lully** et Marin **Marais**. Edition par *Herbert Schneider*, réalisation de la basse par *Martin Lutz*. Collection *Le Pupitre*. **Ed. Heugel**.

La précieuse collection de *François Lesure* nous offre donc ces trios pour le coucher du Roy, écrits pour deux dessus et basse continue. Une grande lattitude est laissée pour l'instrumentation. On se reportera avec profit à la Préface d'Herbert Schneider qui donne toutes indications utiles à ce sujet. Une occasion de faire découvrir à des ensembles variés cette musique française de la fin du XVIIe siècle qui est si mal connue sauf de groupes spécialisés.

Sonates Amusantes. Pour flûte alto, vielle à roue en do ou musette et basse continue, **Chedeville Le Cadet**. Transcription et réalisation de *Guy Casteuble*. Ed. **Fuzeau**.

La vielle à roue n'est pas obligatoire ! Dans sa collection pour ensembles de flûtes à bec ou autres instruments mélodiques, Guy Casteuble nous donne l'occasion de découvrir la basse continue. Une substantielle préface aidera tous ceux qui ne sont pas rompus à la pratique de la musique baroque à ne pas commettre de contre-sens d'interprétation et à goûter et faire goûter à leurs élèves le charme de ces deux sonates qui méritent bien leur nom.

Dans la même collection, les éditions J.M. **Fuzeau** nous présentent également : **Suite Yougoslave N° 1** pour quatuor S.A.T.B. de flûtes à bec d'Emil **Cossetto**, compositeur yougoslave contemporain. Cette suite, qui comprend quatre mouvements de danse pouvant se jouer dans l'ordre ou séparément, est inspirée des traditions folkloriques yougoslaves et plus particulièrement serbes. On ne peut que se réjouir que nos flûtistes puissent ainsi découvrir ce folklore évoqué par un auteur qui le connait de l'intérieur et a instrumenté sa suite pour qu'elle "sonne" au plus près du son des instruments des bergers serbes.

Le Jeu de Sainte Agnès. Action d'église d'après un manuscrit provençal du XIV[e] siècle pour 4 sopranos, 3 basses, 5 comédiens, 1 danseuse, orgue électrique ou d'église, guitare électrique, trombonne et percussion. Marius **Constant**. Ed. **Salabert**.

Le jeu de Sainte Agnès a été créé le 6 septembre 1974 en l'Abbaye de Beaume-les-Messieurs, dans le cadre du Festival de Besançon. D'une durée d'un peu plus d'une heure, il n'est facile à mettre en oeuvre ni musicalement ni scèniquement ; mais méditer cette partition luxuriante au service d'un texte qui ne l'est pas moins fait pénétrer dans ce monde archaîque et violent de la Provence du XIV[e] siècle, dans une langue savoureuse.

Au Jardin du Roy, pièces classiques pour flûte(s) à bec et guitare. Nicole **Clément** Ed. **Lemoine**.

Ces pièces du XVI[e] au XVIII[e] siècle adaptées par Nicole Clément sont d'un niveau facile tant pour les flûtes que pour la guitare (3[e] ou 4[e] année d'instrument. On sait le prix de tels recueils pour permettre à nos guitaristes de sortir de leur isolement, et que dire lorsque ces adaptations ont la qualité de celles qui nous sont proposées.

Nicole Clément nous offre également chez le même éditeur **Vive les Musiciens !** pièces folkloriques ou originales pour la même formation, mais cette fois-ci en partant du niveau débutant, tant pour la guitare que pour la flûte à bec. Voici donc des possibilités renouvelées de musique d'ensemble pour nos jeunes élèves. Que de joies en perspective !

Je joue avec mes petits amis. Duos et trios pour débutants. Christian et Nicole **Chambard**. Ed. **Lemoine**.

Il s'agit de pièces pour piano et 1 ou 2 violons ou flûte de difficulté progressive depuis les premiers mois jusqu'à la 3[e] année de pratique instrumentale sur des thèmes populaires et des mélodies originales de Christian et Nicole Chambard. Outre des qualités musicales indéniables, ce recueil est un véritable guide pédagogique qui permet une mise en oeuvre directement par les exécutants et constitue de toute façon une aide précieuse pour les professeurs.

Scoubidou, la Poupée qui sait tout, piano-chant Jean-Michel **Damase**, Ed. **Salabert.**

Il s'agit d'un mini-opéra qui fait penser à "La sorcière du Placard aux balais" d'autant qu'il est également extrait des Contes de la rue Broca, de Pierre Gripari. La mise en oeuvre requiert deux solistes enfants, un soliste homme, un récitant, plus des interventions ponctuelles d'un capitaine, d'un marin, d'une huitre... sans oublier un choeur d'enfants capable de se diviser. On peut regretter qu'aucune consigne ne soit fournie avec la partition. Cela dit, il s'agit d'une oeuvre qui ne surprendra pas trop les oreilles de nos élèves et qui comporte suffisamment de rebondissement pour soutenir l'intérêt des acteurs comme des spectateurs.

102 exercices collectifs pour Flûte à bec et percussions. Jacques **Barathon** Ed. **Zurfluh**. Travail d'ensemble, enchaînement de doigtés, improvisation.

Un ouvrage pédagogique pour classe de Formation Musicale ou de Collège pratiquant l'initiation à la flûte à bec et aux petites percussions. Ce recueil est particulièrement intéressant par la place qu'il fait à l'improvisation, une improvisation guidée qui ne peut qu'inciter les élèves à continuer dans cette voie. L'improvisation n'est pas au bout d'un long chemin mais dès l'apprentissage des deux premiers doigtés. Une expérience intéressante à tenter.

Douze petites pièces modales pour Flûte à bec soprano ou alto et piano. Jacques **Chailley**. Ed. **Leduc**.

Ce recueil s'inscrit dans la lignée de ceux qui permettent à de jeunes élèves de faire de la musique ensemble : la partie de piano est accessible dès la deuxième ou troisième année d'étude. Quant au contenu musical, comment ne pas faire confiance à Jacques Chailley dont le talent de mélodiste à toujours été au service de la découverte de la musique par le plus grand nombre. Est-il nécessaire d'ajouter que ces pièces sont également pleine d'humour ? Jacques Chailley représente pour moi cet esprit français, qui allie humour et distinction, pas suffisamment prisé de nos jours, du moins à mon goût.

Daniel BLACKSTONE

CLARINETTE SAXOPHONE

Editions Musicales Transatlantiques - Collection Jacques Lancelot : **Mini-Techniques** 1[er] cahier Degré P 2 - E 1 Jacques **Lancelot**

Un cahier d'exercices sur les gammes, tierces et arpèges, d'une présentation claire et concise, qui permettra aux jeunes clarinettistes de progresser harmonieusement.

L'Automne. André **Patrick**. Pièce pour clarinette en si bémol et piano. E 1 - E 2

Pièce d'une écriture classique, modale, qui permettra aux élèves de familiariser leurs oreilles à des styles sortant des sentiers battus de la tonalité. Pas de grandes difficultés techniques.

Entr'acte (Suite n°1 de l'Arlésienne) Georges **Bizet**.

Adaptation de Jacques Lancelot pour quatuor ou ensemble de clarinettes, quatuor de saxophones ou diverses instrumentations (contient les parties séparées).

Une pièce sans grandes difficultés techniques qu'auront plaisir à jouer des ensembles d'élèves même disparates : si la première et la troisième voix sont difficiles (niveau Elémentaire), la deuxième et la quatrième sont très faciles.

Gymnopédie en forme de variations pour clarinette en si bémol et piano. Degré E 1. Bernard de **Saint Vaulry**

Une pièce d'un intérêt pédagogique certain : thème avec variation, chaque variation présentant un caractère mélodique et rythmique différent. L'écriture est modale. Le mode principalement employé est le dorien. Elle emploie legato et staccato. C'est un outil de travail assez complet pour le style classique au niveau élémentaire.

Editions Leduc :

Réverie pour clarinette en si bémol et piano. Robert **Truillard** ; D. I.

Pièce de caractère classique construite en deux parties : l'une moderato, chantante, permettant le travail du legato, l'autre scherzando, courte, gaie, staccato, close par une petite cadence, et pour terminer, la réexposition du premier thème en forme de coda. Il y a beaucoup à apprendre pour les débutants dans cette petite pièce intelligemment construite.

Editions Musicales Amphion :

Etudes N° 2 pour Emergence pour clarinette André **Bon** ; Niveau E 2 - Moyen.

Pièce de style contemporain. Une pédale de mi grave est tenue pendant toute la durée de l'étude. On peut en profiter pour faire travailler la respiration circulaire aux élèves déjà en âge d'en saisir le mécanisme (ce n'est pas en fait très compliqué ; c'est la première chose qu'apprennent à faire les joueurs de Duduks arméniens.)

Sur cette pédale, la clarinette solo développe une musique faite de sons fendus, de brèves formules répétitives, de grandes phrases tantôt mesurées, tantôt de tempi libres. Elle y emploie le Flatt, les sons harmoniques. On pense à l'ambiance des duos de duduks. Dans le cadre de l'enseignement, on peut changer de soliste en cours de route afin que l'étude soit profitable aux deux élèves.

Etude N° 3 pour Emergence pour saxophones.

Mêmes principes que pour l'étude n° 2 avec une pédale de si grave. Ces deux études sont vivement conseillées pour aborder le style contemporain : elles ne sont pas difficiles à jouer, sont agréables et peuvent sans problème être intégrées à un concert d'élèves.

Editions Choudens :

Une Revérence pour saxophone alto en mi bémol et piano Jean **Hody**. Degré D 1.

Pièce très facile, chantante, qui contient des éléments de travail assez variées : du legato, bien sûr, un peu de staccato, et des modulations qui permettent l'étude de quelques notes altérées.

Jean PEYLET

Les Stages de Pédagogie Musicale

de l'Association Nationale KODÁLY FRANCE (A.N.K.F.)

L'A.N.K.F. vous invite à participer à 5 stages de pédagogie musicale en Haute-Provence. Cette pédagogie souriante mène les enfants à AIMER LA MUSIQUE, suscitant leur désir d'en connaître et approfondir son langage, NON PAR OBLIGATION, MAIS PAR MOTIVATION.

LIEU DES STAGES : Maison familiale “Les Lavandes”, 26510 REMUZAT.

Ils commenceront tous le **vendredi 1er juillet 1988** à **14 h 30** précises et se termineront le **vendredi 8 juillet 1988** à **17 heures.**

STAGE MATERNELLE ou PRÉ-KODÁLY :

• Ce stage a pour vocation de former les enseignants ou les parents qui souhaitent créer l'éveil musical de leurs tout-petits.

STAGES KODÁLY :

• *1er niveau :* il s'adresse à tous ceux qui veulent connaître la pédagogie Kodaly et l'utiliser avec leurs enfants ou leurs élèves quels que soient leur âge et leur niveau.

• *2e niveau :* il concerne les personnes déjà sensibilisées qui veulent affermir leurs connaissances.

• *3e niveau :* il intéresse les enseignants avertis qui souhaitent se perfectionner ou ceux qui ont des élèves de CE2 ou CM1.

• *4e niveau :* il est plus spécialement destiné aux maîtres des CM1 et CM2 et aux musiciens qui veulent approfondir la pédagogie KODALY.

ACTIVITES PROGRAMMEES :

Pédagogie Kodály proprement dite. Travail choral.
Ateliers divers facultatifs : guitare classique, guitare d'accompagnement, danses folkloriques.

Quel que soit votre instrument, il est bon de l'apporter ainsi que vos partitions, recueils de chants, disques, cassettes, etc...

Association KODÁLY-France : Aline Drevon, 38590 Saint-Etienne de Saint-Geoirs ou Monsieur Lacroix, 131 rue de Stalingrad, 38100 Grenoble.

Informations diverses

• **Deux contes musicaux** en un coffret comprenant une cassette audio et un livret illustré. Un conte merveilleux, "Le Miroir de l'Espoir", un conte fantastique "Le Domaine sans Retour".

Ce coffret est le fruit du travail d'une collaboration étroite pluridisciplinaire et inter-collèges qui s'est déroulé sur toute une année scolaire avec la participation de la Bibliothèque publique de l'AGORA-S.A.N., le concours de conteurs professionnels et d'intervenants de l'IRCAM.

Les textes ont été écrits et racontés par la classe de 3e technologique du **Collège des Pyramides d'Evry** dans le cadre des cours de français.

La partie musicale a été composée et exécutée sur des instruments électroniques et des percussions par l'atelier de création musicale du **Collège La Tuilerie de Saint-Germain-les-Corbeil.**

Quant aux illustrations du livret, elles ont été réalisées dans les cours et ateliers d'Arts plastiques de ce même collège.

Prix du coffret : 90 F + 10 F de port.

Pour toute information ou commande, s'adresser au Foyer coopératif "Contes musicaux", Collège La Tuilerie, 91000 Saint-Germain-les-Corbeil.

• Du 1er juillet au 24 août 1988, le **Festival méditerranéen** organise 41 concerts.

Leur répartition géographique est équilibrée tout au long de la Méditerranée dans 31 lieux. Languedoc-Roussillon : 22 concerts. Provence-Côte d'Azur : 19 concerts, avec le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Ciutat de Barcelone, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre de Paris, et le Washington National Symphony Orchestra, des orchestres de chambre et des chefs prestigieux, des artistes de haut niveau : Montserrat Caballe, Marylyn Horne,... le trio Stéphane Grappelli... etc.

Le programme des différentes manifestations est disponible à Festival méditerranéen, B.P. 4, 13129 Salin de Giraud.

• Le 41e Festival de Musique **de Besançon et de Franche-Comté** se tiendra du 2 au 18 septembre.

Il est orienté sur la jeunesse au niveau des interprètes, des solistes et des ensembles sans pour autant négliger les valeurs consacrées : Isaac Stern, Sergiu Célibidache, etc.

L'opération "Autour du pianoforte" propose une exposition d'une quinzaine d'instruments d'époque "jouables" et joués par trois pianistes dont Paul Badura-Skoda et une "master-class" qu'il dirigera assisté de Alain Planes et Henri Barda, au château de Montbéliard. En ce qui concerne la musique contemporaine, création de "Louis le Magnifique" de Griffith Rose et les "Lamentations de Jérémie" pour 6 chœurs, soprano et percussions de Robert Pascal.

Le 38e Concours international de jeunes chefs d'orchestre sera présidé par Michel Plasson. Le 1er Concours de composition musicale pour orchestre aura pour président, Marcel Landowski.

Programme complet envoyé sur demande. Festival de Musique 2 D rue Isembart, **25000 Besançon.**

• **XXIIe Festival de La Chaise-Dieu** du 24 août au 4 septembre.

L'ambition artistique du Festival de La Chaise-Dieu, qui se veut "défense et illustration" de l'authenticité culturelle de l'écriture musicale, appréhende et gouverne l'ensemble de la programmation confié à Guy Ramona.

Emblématiques de cette ligne musicale :

— La reprogrammation cet été des "Vêpres de Monteverdi", si divinement prédestinées à La Chaise-Dieu dans la direction extatique de Michel Corboz, qui redonnera également à écouter, avec l'Ensemble vocal et instrumental de Lausanne de nouveaux extraits de la "Selva morale e spirituale".

— L'ouverture à la française du XXIIe Festival par "Les Arts Florissants", avec David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, auquel William Christie a emprunté le nom de son ensemble.

— Le merveilleux Sixteen Choir and Orchestra, dans les pages anglaises du "Messie" et du "Fairy Queen".

— Le Concerto Armonico de Budapest et le Bachkoor d'Anvers, pour la création française à La Chaise-Dieu de la "Passion selon Saint-Marc" de Carl Philipp Emanuel Bach.

— Le retour de Georges Cziffra en l'Abbatiale qu'il a si puissamment inspirée, dans un programme Chopin, Liszt et Mendelssohn ; de la harpe de Marielle Nordmann à quelques mois de l'adieu à Lily Laskine, de Brigitte Fossey pour la représentation de "Pierre et le Loup" avec la Philharmonie de Moscou, à laquelle seront également confiées cette année les partitions puissantes des "Tableaux d'une exposition", de l'"Ascension" de Messiaen et du "Requiem allemand" de Brahms.

Le chœur d'enfants de Saint-Flour entraîné par Jean Teixeira interprétera le 4 septembre à 11 heures en l'Abbatiale la "Missa sine nomine" de Palestrina.

Constituée d'élèves de la sixième à la terminale, cette chorale scolaire s'est acquis, de fait, une solide réputation de maîtrise technique et d'interprétation nuancée et chaleureuse, au fil de ses multiples concerts et lors de ses neuf participations consécutives au Festival de La Chaise-Dieu.

Le dépliant-programme peut être obtenu par retour, sur simple demande au **secrétariat du Festival :** 12 bd Philippe-Jourde, B.P. 150, 43004 Le Puy-en-Velay Cedex.

• **Nuits de la Fondation Maeght** du 16 au 25 juillet 1988 à 21 heures à Saint-Paul de Vence. Musique du XXe siècle.

La Fondation Maeght poursuit inlassablement son œuvre d'inspiratrice et de stimulatrice pour la musique de notre temps et

ce n'est pas moins de trois premièrers mondiales importantes que l'on pourra applaudir à Saint-Paul, cette année et non moins de dix œuvres qui seront données en première française ou européenne.

— Jean-Claude Risset, création mondiale de la "Nouvelle atlantide" le 16 juillet.
— Luciano Berio, le 19 juillet.
— Charles Ives (Hommage), le 22 juillet.
— Léo Bronwer et la musique de Cuba, le 23 juillet.
— Cristobal Halffter, musique espagnole du XXe siècle, le 25 juillet.

La constitution récente du "Club des amis des nuits de la Fondation Maeght" lui permettra de soutenir son action pour la création d'œuvres nouvelles au cours de ces prochaines années.

Exposition : Fernand Léger "Rétrospectives".

Renseignements : Fondation Maeght, 06570 St-Paul de Vence.

• **Rencontres Internationales de Beaune du 1er au 16 juillet.**

Dans le cadre de ces Rencontres, le week-end du 8 au 10 juillet est proposé pour assister à l'intégrale des concertos brandebourgeois sous la direction de Frans Brüggen. Ce séjour sera aussi l'occasion de visiter la vieille ville et quelques chefs-d'œuvre de l'architecture romane de la région.

Exposition *"Musique et danses dans les Cours italiennes des XIVe et XVe siècles* (production ville de Pesaro - Italie).

100 panneaux-photos couleur présentant les styles de danses et les instruments de musique d'après les peintures (notamment de Giotto, Botticelli, Lorenzetti...), les miniatures et les gravures de la 1re Renaissance italienne, conservées dans les musées de Florence, Milan, Sienne, Rome, Vienne, Londres, New-York, San Francisco, Chicago, Leningrad... et la Bibliothèque Nationale de Paris.

• **Institut de Musique Ancienne de Saintes.**

Du 10 au 17 juillet, XXIIe Festival consacré à H. Purcell. Colloque. La "Glorieuse Révolution" et la naissance d'une Angleterre modèle.

Tricentenaire de la Révolution Pacifique de 1688 par le professeur Marx de l'Université de Strasbourg.

B.P. 125 - 17104 Saintes Cedex.

• **A Grenoble**

Ouverture d'**une nouvelle librairie musicale,** 2 place de Cordes, dirigée par Marie-Paule Gastine et Marc-Philippe Luyat. Stock important de 2000 livres, 10.000 partitions, la librairie diffusera des ouvrages venant d'éditeurs spécialisés, des œuvres artisanales, des objets (boîtes à musique, automates).

Une adresse à retenir. Tél. (16) 76.51.02.62.

• **Paris**

Le **15e Salon International de la Musique** se tiendra du 11 au 18 septembre à la Grande Halle de la Villette (Métro : Porte de Pantin) avec la Sacem et la participation de la Chambre Syndicale de la Facture instrumentale.

Stages de l'été 1988

Il est toujours possible de se procurer la liste des stages de musique, chant et danse au C.E.N.A.M. 51 rue Vivienne, 75002 Paris (1025 sessions annoncées, un index par genre et par instrument, par département et la liste de tous les organisateurs à contacter).

• Organisés dans le cadre des **"Semaines de l'Argelier",** l'Ecole municipale de musique Charles Gounod de Saint-Rémy de Provence, propose cette année encore 4 stages s'échelonnant du 18 juillet au 20 août 1988.

— PIANO avec **Ventsislav Yankoff** du 18 juillet au 23 juillet.

— ORGUE avec **André Isoir** du 25 au 30 juillet.

— VIOLON avec **Jean Ter-Merguerian** du 1er au 13 août.

— GUITARE avec **Luis Martin Diego** du 15 au 20 août.

Ecole Municipale de Musique Ch. Gounod, 13210 Saint-Rémy de Provence.

• Le **"Royaume de la Musique"** organise sa 33e rencontre musicale internationale.

Elle se déroulera du 18 au 28 août au Lycée agricole d'Arras, à Tilloy-les-Mofflaines. Elle s'adresse aux stagiaires de tous âges et de tous niveaux : instruments, chant, danse, pédagogie musicale et formation ; Centre de vacances pour enfants et adolescents et une session du "Bafa" activités musicales est également proposée.

Ecrire à **Guy Robert,** 374 rue Paul Foucaut, 59450 Sin-le-Noble.

• **Le "Club des 4 Vents",** spécialiste des échanges internationaux organise en son Centre du Claria, des séjours, réunions, séminaires et stages culturels.

Un stage de **musique traditionnelle** ouvert à tous, aura lieu du 18 au 23 juillet. Il comprendra 3 ateliers : **Chants :** chanson monodique traditionnelle française. **Danses :** en rond (Bretagne, Vendée), de bal (polka, valses...), régionales (bourrées, rondeaux...). **Violon :** musique de danse (technique des ménétriers).

Pour plus amples renseignements, s'adresser au Club des 4 Vents "service info" 1 rue Gozlin, 75006 Paris.

• **Au Conservatoire de Musique d'Avignon :** stage de contrebasse du 22 août au 4 septembre animé par Jean-Marc Rollez.

Des concerts auront lieu les 23-26-28-30 août et 3 septembre.

Renseignements : Joël Mentec. Atelier de lutherie, rue des Escaliers Sainte-Anne, 84000 Avignon.

• **Digne-les-Bains** accueillera du 4 au 14 août 1988 les **Rencontres de la Chanson en Provence**, organisées par le Centre de Rencontre et d'Animation par la Chanson.

Une dizaine d'ateliers (voix, interprétation, jazz, écriture, composition, travail instrumental, arts du spectacle, travail d'accompagnement,...), 7 spectacles et de nombreuses animations réuniront 200 stagiaires et une part importante de la population locale et des touristes séjournant début août en Haute Provence.

• **La Ciotat**

Du 18 au 28 juillet au Conservatoire, stage international ouvert à tous les instrumentistes âgés d'au moins 11 ans, ainsi qu'aux adultes, niveau élémentaire jusqu'au Préparatoire supérieur, placé sous la direction artistique de Laurent Canavesio.

Pour tous renseignements : téléphonez à A.M.E.I., 42.83.42.62.

• **A Sauveterre de Guyenne.** XIe Festival. Session de l'Entre-Deux-Mers du 13 au 24 juillet. Ateliers instrumentaux, musique de chambre, chœurs et technique vocale.

Téléphonez à 56.71.51.35.

• **A Cordes,** l'Ensemble Venance Fortunat propose un stage de chant du 28 août au 4 septembre, ouvert à tous. Chant sacré, grégorien, chant syllabique, etc.

Ensemble Venance Fortunat, B.P. 268, 75624 Paris Cedex 13.

• **A Saint-Bertrand de Comminges**

Organisés dans le cadre du Festival, du 18 juillet au 30 juillet, orgue, cours d'interprétation avec Michel Chapuis et André Stricker et cours de musicologie avec Jean Saint-Arroman et André Lamblin. Le 31 juillet, concert par les stagiaires de l'académie.

Inscriptions : Tél. 61.97.46.00. Festival de Comminges, 31260 Mazères sur Salat.

• **A Masevaux,** le Centre international d'Orgue propose du 12 au 19 août un cours d'été dans le cadre de sa 6e académie d'orgue. Cette année les cours seront donnés sur le grand orgue Alfred Kern de Masevaux et le grand orgue Cavaillé-Coll de l'église de Mulhouse. Le professeur Louis Robillard traitera le romantisme et ses prolongements au XXe siècle. Raffi Ourdandjian, l'orgue du XXe siècle autour d'Olivier Messiaen.

Renseignements : Pierre Chevreau, 25 rue Henriette, 68100 Mulhouse.

• **A Thiers** (Puy de Dôme)

Du 10 au 24 juillet, 6e stage et Festival de musique...

Grand chœur, Ensemble vocal baroque, musique et danse anciennes, musique de chambre, jazz vocal et instrumental, musique sur ordinateur, créativité enfants.

9, avenue des Etats-Unis, 63300 Thiers.

• **3es Sessions musicales de Gourdon en Quercy.**

Du 28 juillet au 8 août 1988. Stages d'harmonie sous la direction de Désiré Dondeyne.

Renseignements : Action culturelle - B.P. 60 - 46300 Gourdon.

• **Les Rencontres Musicales du Mont-Dore** constituent un ensemble de stages et de concerts qui s'adresse à tous ceux qui pratiquent la musique vocale ou instrumentale, ainsi qu'aux mélomanes.

7 stages du 2 juillet au 29 août.

- Pratique instrumentale, vocale et activités musicales pour amateurs.
- Académie d'orchestre.
- Duos de pianos et musique de chambre.
- Ensemble vocal pour choristes, solistes et élèves des classes de chant.
- Interprétation et technique pianistique.
- 10 journées de travail vocal pour artistes lyriques.
- Musique ancienne.
- Possibilité également d'un forfait "voix, respiration, relaxation" (10 jours de pratiques thermales spécifiques des cordes vocales et de relaxation à la station thermale).

Rencontres musicales du Mont-Dore, 63240 Le Mont-Dore.

• **Stage de chœur. Directeur de chœur à Poitiers.**

Du 10 au 16 juillet avec Jean-Paul Thaure, Alix Bourbon, Christian Barre, Henriette Chrysostome, organisé par l'Ardiam.

Ecrire à M. Rias, 102 Grand'Rue, 86000 Poitiers.

• **A Périgueux.** 6e Festival international du Mime du 2 au 12 août.

"Cet art du geste dont je rêve n'est autre que du théâtre à l'état essentiel"... J.L. Barrault.

3 stages qui se dérouleront au Couvent de la Visitation : L'expression corporelle, A la recherche du corps perdu, le corps l'improvisation, l'intervention de rue.

Contact : Couvent de la Visitation. Mme Gallaud. Tél. : 53.53.55.17.

• **L'Ecole internationale de Chant et d'Interprétation Lajos Kozma** et **l'Université italienne** pour Etrangers organisent un cours de chant et d'interprétation et un cours spécial de langue italienne (réservés aux élèves du cours de chant) du 1er au 19 août à Pérouse. Ces cours sont destinés aux chanteurs d'opéra qui souhaitent approfondir l'étude de l'interprétation et de la technique du chant.

Pour plus d'informations, s'adresser à : **Universita italiana** per Stranieri. Palais Gallenga, Piazza Fortebraccio 4, 06100 Pérugia (Italie).

• **Beaumont en Périgord**

Musiques du monde du 26 au 30 juillet.

Ateliers : musique médiévale, classique, traditionnelle et jazz.

Ecrire : UVPCA Reysset, Saint-Avit-Senieur, 24400 Beaumont.

• **Duras** (4 août-22 août)

Dans le cadre du festival, hommage le 13 août à Daniel Lesur pour son 80e anniversaire avec les chorales des cantons. Professeurs : M. Vignes, Mlle Cougouille. Mais aussi, stages de chant avec Jean Léquipé de l'Opéra et de saxophone avec J.M. Goury, 47120 DURAS.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1987-1988

Numéros 341 à 350 - Octobre 1987 à Juillet 1988

EXAMENS ET CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

DIVERS

AVIS ADMINISTRATIFS

Stages de Formation d'Organistes

INTERPRETATION

•

ACCOMPAGNEMENT

•

IMPROVISATION

avec la participation d'André ISOIR

AUBENAS - Ardèche du 2 au 10 juillet 1988

Du 2 au 10 juillet se tiendra à Aubenas un stage qui a pour objectif de former des organistes tant dans leur rôle d'interprétation que dans celui d'accompagnateur dans la liturgie. Ce stage propose une formation technique, une formation à l'accompagnement, une initiation à l'improvisation et à la facture d'orgue, avec en outre, du solfège, de l'harmonie, du chant choral et une formation à l'usage de l'orgue dans la liturgie.

André Isoir, professeur au Conservatoire de Boulogne et titulaire de l'orgue de Saint-Germain-des-Prés à Paris, participera au stage et à travers une conférence et un cours d'interprétation, nous proposera un panorama de la musique pour orgue en France des origines à la fin du XVIIIe siècle.

Possibilité d'hébergement en pension complète (en chambre individuelle) au foyer Saint-Louis (105 F par jour).

Pour tous renseignements complémentaires et pour toute inscription :

Rémy FOMBON
111, rue Francis de Préssensé, 69100 Villeurbanne
Tél. : 78.93.37.69

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. Nº 990469 C PARIS

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________________ Prénoms ______________
Profession ______________ Adresse complète ______________________
______________________________________ Code postal ______________

					Etranger**
Je soussigné,	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale	215 F	250 F
souscris un abonnement	COUPLÉ	☐	avec 5 iconographies	240 F	290 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1988 (l'exemplaire)	60 F*	70 F
	Agenda du Musicien	☐	année 1988 (l'exemplaire)	55 F	65 F
	Abonnement de soutien	☐	comprenant l'iconographie, le fascicule baccalauréat et l'agenda ..	360 F	500 F

Je verse la somme de ______________ F comprenant _____ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ____________ Signature ________

* (dont 8 F de port).
Changement d'adresse : joindre 8 F et la nouvelle adresse.

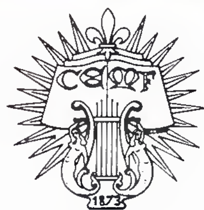
** PAR AVION : ajouter 90 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

PHOTOCOPIER LA MUSIQUE NON MERCI !!

toute partition est protégée par le droit d'auteur
ne trichez pas
respectez le travail et la propriété d'autrui



Chambre Syndicale des Éditeurs de Musique de France



Les musiciens et Yamaha: une association artistique idéale.

Comme les musiciens desquels nous tirons notre inspiration, nous nous consacrons à la recherche d'un art musical toujours plus grand. Cette vocation a permis la réalisation d'une gamme d'instruments que l'on peut qualifier de chef d'oeuvre. Et connaissez-vous une meilleure voie pour un musicien que de jouer des instruments qui sont eux-mêmes très inspirés?

YAMAHA
YAMAHA CORPORATION